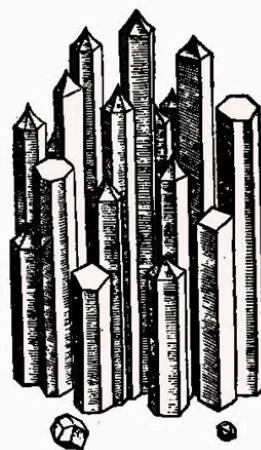


Adelphi eBook

Roberto Calasso

I geroglifici
di Sir Thomas Browne



Adelphi

Roberto Calasso

**I GEROGLIFICI
DI SIR THOMAS BROWNE**



Adelphi eBook

Quest'opera è protetta
dalla legge sul diritto d'autore
È vietata ogni duplicazione,
anche parziale, non autorizzata

Prima edizione digitale 2018

© 2018 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
www.adelphi.it

ISBN 978-88-459-8044-2

I GEROGLIFICI DI SIR THOMAS BROWNE

I
FISIOGNOMICA DI SIR THOMAS BROWNE

L'opera di Sir Thomas Browne è discreta, elusiva, difficilmente classificabile; fondata su una cultura composita, stratificata e ormai remota; scritta in una prosa coperta dalla patina del tempo, in cadenza naturalmente religiosa e cerimoniale. Un'opera che si presenta come una complessa figura sul punto di disfarsi, come un mosaico le cui tessere stiano per essere separate e disperse. Alcuni degli elementi che sono delicatamente congiunti in quelle pagine, in un equilibrio ricco e precario, non si sono mai più ritrovati in così stretto contatto. In Browne la medicina e la teologia, l'erudizione antiquaria, la scienza naturale e il simbolismo ermetico si compongono in un solo discorso dalle molteplici e divergenti articolazioni. Il tempo, che ha rivelato sempre più lo splendore della sua prosa, ha anche confuso i tratti di quel discorso, ne ha offuscato i diversi significati. In quegli scritti alcune parole sono creste di continenti sommersi, sicché la perlustrazione delle topografie nascoste dovrebbe precedere ogni giudizio sull'opera. Una traccia può esser data dalla parola «geroglifico», che spesso si incontra nelle pagine di Browne.

Per i suoi contemporanei, Sir Thomas Browne fu un grande antiquario, un medico illustre e, soprattutto, un *wit*.¹ Le sue opere sollevarono dispute teologiche e scientifiche, eruditi gli chiedevano consiglio su disparate questioni,² era famoso il museo che egli aveva raccolto nella sua casa: vi si trovavano antichità, reperti naturali di vario genere, monete, *curiosa*. «Un Paradiso e un gabinetto di rarità» annotava Evelyn dopo averlo visitato.³

I lettori più moderni, a partire da Lamb, Coleridge, De Quincey⁴ e sulla traccia del loro gusto, scoprirono che Browne poteva essere considerato innanzitutto come letterato; che il fascino della sua prosa era, in certo modo, ineguagliato nella letteratura inglese; che l'astrusità delle sue preoccupazioni rendeva i suoi scritti ancor più rari e curiosi; che l'aura del remoto avvolgeva le sue pagine. Così Browne divenne uno scrittore per raffinati, una preziosità letteraria, una felice aberrazione. La sua fama restò legata strettamente al suono della sua prosa – un tono d'organo –, a cui gli orecchi più fini sono stati sensibili, sino a Valery Larbaud, a Marianne Moore.⁵ In un'età della letteratura che aveva posto lo stile a capo di ogni gerarchia, Browne fu scelto come giustificazione retrospettiva. Gosse sosteneva, ad esempio, che negli scritti di lui «la sostanza ... è del tutto subordinata alla forma»⁶ e un simile giudizio è sottinteso in altri saggi dell'epoca. In un altro passo, Gosse assicurava con candida fermezza: «È indubbio che a spingere Browne a scrivere fu l'opportunità di produrre una sensazione estetica sul sistema nervoso del lettore».⁷ Incurante dell'ovvio anacronismo, egli attribuiva così a Browne una poetica propria della letteratura simbolista. Assai comune era anche un gesto di bonario perdono per l'insufficienza o antiquata vanità del pensiero di Browne,⁸ perché tutto sembrava riscattato da certe frasi inconfondibili, da quel vocabolario fantastico, ricco di latinismi e improbabili composti⁹ che faceva la delizia di Lytton Strachey.¹⁰

Come Donne ha servito per anni da portabandiera nella crociata contro la «dissociazione della sensibilità», secondo la formula di T.S. Eliot; come Cavalcanti doveva essere usato per fini analoghi, auspice Pound;¹¹ così, in minore, Browne ha servito da alibi a meno violente eresie: l'idea di una prosa elaborata come un tappeto, la teorica del saggio stravagante, la progettata riduzione di qualunque materiale a pretesto per l'esercitazione formale.

Ma, certo, Donne sarebbe sorpreso nel considerare la schiera dei suoi presunti figliocci; e avrebbe difficoltà, si può supporre, a capire che cosa la sua opera rappresenti per loro. Lo stesso vale per Browne e i suoi critici più estetizzanti: per un singolare *oxymoron* del destino, lo scrittore curioso di tutto, ma scarsamente interessato alla letteratura, si vedrebbe tramutato in curiosità letteraria. Le sue più laboriose ricerche, i pensieri più memorabili, la ricca dottrina – tutto questo apparirebbe mero sfondo a una dimostrazione stilistica; egli dovrebbe, così, riconoscere di appartenere a una letteratura che ai suoi tempi non esisteva affatto.

Da parecchi anni, però, l'opera di Browne è passata dalle mani dei letterati a quelle degli accademici; da quelle dei suoi lettori più congeniali, ma spesso più inesatti, a quelle dei suoi filologi più diligenti, anche se spesso insensibili. Sono riemerse così, a poco a poco, zone intere della sua opera, le sue letture, i suoi sottintesi; all'inizio con timidezza e frequenti gaffes, poi con più fondatezza si è cominciato a scrivere sul suo pensiero.¹²

Ma come parlare propriamente del pensiero di Browne? Egli rifuggiva affatto da velleità sistematiche, né pretendeva introdurre nuove teorie. Per ogni sua affermazione troviamo un'autorità precedente, sicché si tratta di sceverare quali fra le numerose fonti rappresentino il fondamento del suo pensiero. Discriminazione lievemente oscura, a giudicare dalle fantasiose e inconciliabili supposizioni che sono state successivamente avanzate: con pari sicurezza, infatti, Browne è stato definito, volta a volta, teologo o scettico, pedante o ironico, scienziato retrico o promotore entusiasta della scienza nuova. Questa tenzone di opinioni è stata a volte goffa, soprattutto perché il pensiero di Browne non si presta affatto a essere imprigionato in troppo rigide definizioni così come le sue opere non rientrano mai esattamente in un solo genere letterario.

Browne era innanzitutto *homo religiosus*; pago della magnanima dovizia trasmessa dalla tradizione, felice di trovarsi in quel punto dove la parola tace.¹³ Scriveva occasionalmente – e sarebbe inutile cercare fra le sue carte progetti o appunti per un libro di ambizioso disegno. Browne aspirava, se mai, all'utopia della glossa ininterrotta e la sua opera intera è un'approssimazione a quell'utopia. Come scienziato chiosava il *Liber Naturae*, come antiquario i relitti del tempo, come devoto i versetti della Scrittura. Nella sua opera vi sono diversità di grado, non di natura; le minuzie autobiografiche di *Religio Medici*, le elencazioni erudite degli opuscoli, il coacervo dei dati negli scritti scientifici – tutto è visto con lo stesso occhio, nella saturnina e sotterranea quiete della meditazione, parte di una liturgia privata e attutita, che in una più limitata camera acustica fa suonare gli armonici dei grandi predicatori.¹⁴ Colui che «fu uno dei primi a esplorare l'allora malnota regione dell'io quotidiano»¹⁵ è da contare fra gli scrittori che hanno saputo sovrانamente cancellarsi. La sua biografia povera di fatti non offre appigli alla curiosità del biografo¹⁶ e resta un segreto di avventure mentali a cui è vano avvicinarsi. Browne ha esercitato la discrezione fino al limite; come per De Quincey, suo grande lettore e congenere, si può dire per lui che la sua vita passò «in temporanee eclissi»;¹⁷ o forse in una sola e perpetua eclisse, dietro l'apparenza di stimato medico in Norwich.

Browne amava sollevare questioni, ma non imporre risposte; gli mancava quella «volontà di aver ragione, che è l'ultimo gesto avvocatesco del pensiero».¹⁸ Il suo gesto, invece, è un accenno; rimanda a un testo diverso, che sia un'immagine della natura o una frase biblica. Nella prefazione a *Religio Medici*, Browne arriva addirittura a scusarsi per le sue affermazioni; premette che nulla di ciò che ha scritto deve essere posto «alla rigida prova della ragione».¹⁹ Sottopone ogni frase «ai giudizi più maturi», rivendica la natura innanzitutto privata delle sue pagine: «un esercizio privato diretto a me stesso», «un promemoria per mio uso, anziché un esempio o una regola per chiunque altro».²⁰

E non è certo timidezza o affettazione, come dimostrerà tutto il corso della sua vita e la natura delle sue opere. Era

in lui, piuttosto, l'inclinazione a una via obliqua, che sfiora le cose nella loro ombra, una fede nell'impotenza del nominare. Browne riteneva salutare l'esercizio del dubbio su questioni di conoscenza umana. Il suo apparente scetticismo, che fu da alcuni scambiato per segno di indifferenza religiosa, mira solamente a evitare ogni servile dipendenza dalle ipotesi.²¹ Perciò preferiva «i temi più secondari e meno invitanti»²² e di quelli scrisse.

Anticipando i tempi, Browne è già un mistico dell'età moderna e prefigura quei fantomatici scrittori che, ormai non più soccorsi da una vivente retorica e letteratura devozionale, scelgono materiali eterogenei, forme disusate o anfibie per loro veicolo; e solo a tratti si rivelano alla luce, in uno squarcio occasionale della rete che insieme li copre e li manifesta. Allora la loro voce può avere straordinaria intensità. È questo il caso, ad esempio, per quelle poche righe in cui, alla fine di *Urn Burial*, Browne accenna all'assorbimento e annichilazione nell'assoluto:²³ Empson osservava che è difficile trovare parole più adeguate a un tema per definizione impossibile.²⁴

«Io sono di quella religione da poco riformata, in cui nulla mi spiace ove se ne eccettui il nome»²⁵ dichiarava Browne all'inizio di *Religio Medici*. Ma vedremo che la sua fede anglicana non era dello stampo più ortodosso, anche se nulla egli avesse da eccepire all'ortodossia. La sua cultura complessa e ramificata comprendeva tutti gli inconciliabili; ma dalle tracce dei suoi scritti, dalle sue amicizie, dalla composizione della sua biblioteca, infine da ogni segno appare chiaro di quale specie fosse la sua fede. Non a caso il dotto tedesco Levinus Nicolaus Moltkenius, autore di un prezioso commentario seicentesco a *Religio Medici*,²⁶ cita continuamente, a illustrazione di quelle pagine, Ficino, Annibale Rosselli, Böhme, Fludd, van Helmont, Athanasius Kircher.²⁷ Tutti questi autori appartengono, nella loro diversità, a quello che Daniel Colberg chiamò con sprezzo «cristianesimo platonico-ermetico»,²⁸ una catena del pensiero che, attraverso varie vicende, non si è interrotta fino a oggi. A quella catena appartiene anche Browne – testimone inosservato, voce *a parte*, ma affatto sicura e ferma: «Il riso delle rigide Scuole non mi distoglierà mai dalla filosofia di *Hermes*»²⁹ egli scriveva in *Religio Medici*.

La grande rinascita ermetica dei due secoli precedenti trova ultimi echi nei suoi scritti. Come appare manifestamente dall'analisi dell'opera, tale è il contesto entro cui va considerata la figura di Browne, sicché ci si domanda come sia stato possibile chiamare bizzarrie private alcuni fra i più antichi principi metafisici; o trattare come scettico mascherato lo scrittore che ha fatto suonare note altissime della mistica; o ricondurre testardamente il suo pensiero a quello di san Tommaso, quando lo si sarebbe potuto accostare con minore sforzo e più sicuro fondamento a quello di altri filosofi; o definire Browne «discepolo entusiasta di Bacone e Descartes»;³⁰ o scoprire in lui una sorta di schizofrenia metafisica, fondata su contrasti irragionevoli e positivistici fra Ragione e Fede.

Ma la forza del dimenticare ha operato potentemente sulla cultura del Seicento. Una irresistibile onda di fondo, che forse appena oggi comincia a ritirarsi, ha sommerso per lungo tempo zone vastissime, lasciando galleggiare solo quei frammenti che potevano prefigurare l'età nuova. Ora, in Browne tutte le facce del secolo sono compresenti e ignorarne una sola induce a sfigurare il tutto.

Si tratterà allora di rintracciare degli echi avendo presente l'etichetta di Browne, la sua tendenza a mostrarsi catafratto e schermato. Si seguirà una via indiretta e cifrata, per ricostruire da frammenti un disegno non immediatamente visibile. E la verifica attesa è che alla fine quel disegno si riveli al centro nella superficie congesta, aggregativa e diffusa dell'opera di Sir Thomas Browne.

È un luogo comune – e, come tutti i luoghi comuni,³¹ una verità accecante e perciò difficile da trattare – che il nostro secolo e il Seicento siano affini. Speculari, forse, più che affini: considerando, ad esempio, che nel Seicento diventava istituzionale una nuova osservazione della natura e una diversa concezione del visibile – mentre oggi, dissoltasi la natura stessa fra le mani degli scienziati, sembra che si ritorni per altra via all'indagine sul fondamento invisibile della manifestazione. Così il circolo sembra chiuso e si direbbe che, su un altro piano, ripercorriamo il Seicento a ritroso. Tutto ciò naturalmente non va senza un febbrile contatto di sensibilità, un coinvolgimento profondo in quel passato. Forse anche per questa ragione gli studi sul Seicento sono stati particolarmente ricchi negli ultimi decenni: strati interi di quell'epoca sono stati riscoperti e il contesto di molte opere si è rivelato sorprendentemente complesso.

Il secolo delle ceneri e delle *Vanitas*, babelico e necrofilo, imbalsamatore del passato in spoglie preziose che compaiono e scompaiono sulla scena mobile di un Teatro Universale, inventore di macchine, *wits* e anatomie, in pochi altri casi riaffiora così integro come nelle pagine di Sir Thomas Browne. Tutto l'apparato delle scienze e delle filologie, l'estro e la cupezza, la furia immaginativa e la dispersione sembrano filtrate nella sua prosa.

Ma, come per Donne, non era principalmente la letteratura a sollecitare la sua immaginazione; assai più le ipotesi cosmologiche, la cartografia, le relazioni da mondi ignoti, l'osservazione naturale di ogni specie. È stato detto da molti che Browne è autore libresco; e ciò indicherebbe un difetto e un limite, almeno per i cultori della «libera creatività». Ma è forse il caso di esaminare più attentamente questa definizione, indubbiamente esatta. Di fatto, la pagina di Browne ha certe volte l'aspetto di un centone.³² Presenta cumuli di riferimenti, dati, citazioni – e ciò anche, e soprattutto, in *Urn Burial* e *The Garden of Cyrus*, che sono i suoi due capolavori. Ma quel modo di procedere era un elemento fondamentale nel suo metodo compositivo. La sua prosa – si direbbe – tende alla poetica cinese *chu-chü*, ovvero «raccolta di frasi»,³³ che prescriveva componimenti in cui ogni frase doveva essere tolta da diverse opere altrui. Browne stesso aveva elegantemente difeso la sua concezione: «Una compiuta opera di virtù andrebbe ricavata dai centoni di tutte le epoche, così come tutte le bellezze della *Grecia* potevano comporre un'unica, splendida, *Venere*».³⁴

Ma si può anche pensare a Walter Benjamin – esemplare di perfetta ibridazione fra Seicento e Novecento – che progettava un libro fatto di sole citazioni. È evidente, comunque, che non si tratta di una caratteristica estrinseca o di vizio, civetteria o dotta seriosità. La prosa di Browne trova spesso, infatti, il suo tono più memorabile proprio là dove assomma nomi, elenca questioni, soppesa dati.

In accordo alla sua natura di chiosatore, Browne ambiva alla «letteratura secondaria», o, se possibile, a una «letteratura terziaria», costruita su una serie di commenti a commenti, in una struttura a scatole cinesi. Le vie dell'inversione sono imprevedibili e tortuose: per Browne è l'agglomerazione soffocante delle fonti, la biblioteca come magazzino di forme, a dare l'avvio a molte pagine splendide. Per intendere il valore letterario di Browne non occorre tanto riferirsi alla letteratura che gli è contemporanea, quanto a diverse culture e discipline extra-letterarie e quindi a opere per lo più in lingua latina.

Fortunatamente ci è conservato il catalogo della biblioteca di Browne:³⁵ si troverà che la poesia, il teatro, i romanzi dell'epoca vi sono scarsamente rappresentati e quasi sommersi tra una massa di opere antiquarie, mediche, scientifiche, teologiche. Anche nei *Commonplace Books*, dove Browne annotava sue letture, troviamo pochi e secondari accenni a opere letterarie.³⁶ E, comunque, queste vengono citate per ragioni che nulla hanno a che fare con la qualità

dei testi. A parte la letteratura, la biblioteca di Browne rappresenta il secolo nella sua completezza. Nella casa di Norwich, dove visse più di quarant'anni, Browne aveva raccolto - tra il museo, la biblioteca e il laboratorio - una sorta di epitome del secolo. Si può considerare la sua opera come il doppio verbale di quell'involontario compendio, per sempre perduto. E non è questa la ragione minore del suo fascino.

II
«RELIGIO MEDICI»

Opera in certo modo unica e indefinibile – forse anche perché, non essendo stata originariamente destinata alla pubblicazione, come ricorda l'autore, conserva tratti abrupti e irriducibili a forme regolari –, *Religio Medici* è considerata usualmente dai lettori moderni come un minuzioso autoritratto, mentre per Browne e i suoi contemporanei si trattava innanzitutto di una meditazione sulle virtù teologali della Fede e della Carità – tant'è che nella traduzione latina di John Merryweather alle due parti sono stati premessi i titoli *De Fide* e *De Charitate*.³⁷

Divisa in due pannelli ineguali, l'uno costituito da sessanta e l'altro da quindici sezioni, è composizione concisa e rapida, tenuta quasi su un solo respiro. Fu scritta presumibilmente nel 1635,³⁸ quando Browne non aveva ancora trent'anni, e circolò per qualche tempo in manoscritto fra gli amici dell'autore. Nel 1642 l'editore londinese Andrew Crooke ne diede alle stampe un'edizione pirata,³⁹ in cui abbondavano gli errori. L'anno successivo, quando già il libro aveva avuto una ristampa abusiva, Browne si decise a pubblicare la prima versione autorizzata. Il testo, corretto e variato in molti punti, è preceduto da un'avvertenza dell'autore in cui si spiega in breve l'origine dell'opera e la sua storia.⁴⁰

Browne era alieno da ogni aggressività polemica o avventatezza – e così volle cautelarsi con le prudenti affermazioni della premessa. Ma i suoi critici risposero su tutt'altro tono. Il primo fra questi fu il cavaliere Kenelm Digby, figura fra le più rappresentative del tempo,⁴¹ che si trovava allora imprigionato nella Winchester House in Southwark. In un solo giorno, egli si fece procurare una copia di *Religio Medici*, la lesse e ne scrisse una elaborata disamina. Questa fu poi pubblicata in forma di lettera. Seguì l'aristotelico Alexander Ross, che in un libretto intitolato *Medicus medicatus* attaccava a un tempo Browne e Digby.⁴²

In queste prime critiche a *Religio Medici* colpisce il tono affatto opposto a quello di Browne. Vi si avverte una certa pedanteria polemica e Coleridge considerava già fastidiose le note di Digby, che sono le più eleganti: «Le osservazioni di Sir K. Digby sono quelle di un pedante, nel modo di pensare e nelle opinioni».⁴³

Il delicato tessuto di *Religio Medici* è attaccato con troppo brutali strumenti. Sia Ross che Digby esaminano le frasi di Browne come facessero parte di un trattato di teologia e con la stessa gravità sono considerati gli accenni alla medicina e alla scienza: si sospettano pericolose dottrine, si mette in guardia contro la leggerezza dell'immaginazione. Digby critica l'inclinazione a parlare di fatti privati; Ross mette in dubbio l'ortodossia religiosa di Browne. In queste critiche seicentesche si riscontra dunque un perfetto negativo delle valutazioni moderne: *Religio Medici*, di fatto, era considerata allora come opera di teologia, seppur lievemente fuori della norma, e in un catalogo dell'epoca la troviamo classificata sotto la voce «Divinity».⁴⁴

Il successo dell'opera fu, comunque, straordinario. *Religio Medici* fu ristampata in inglese nel 1645, 1648, 1656, 1659. Nel 1644 si pubblicava a Leida e a Parigi la traduzione latina di John Merryweather, ristampata nello stesso anno e poi nuovamente nel 1650 e nel 1652. Quest'ultima edizione contiene anche le note di Levinus Nicolaus Moltkenius. Una traduzione olandese fu pubblicata nel 1665; seguirono una traduzione francese nel 1668 e una traduzione tedesca nel 1680.

Ai critici contemporanei era sfuggito in *Religio Medici* proprio quel carattere che sarebbe diventato per i moderni la maggior attrattiva dell'opera: una singolare intimità di tono, l'aspetto di monologo assorto, che passa naturalmente dalle minuzie quotidiane ai dogmi della fede, senza incrinature. Una prosa raccolta e grave, che si accende a volte in paragrafi diventati famosi e si muove senza costrizioni di modelli, ma secondo la disciplina di una ricca retorica.

Coleridge fu il primo a leggere *Religio Medici* in questa prospettiva e ad illustrarla. Egli sentiva in Browne uno spirito congeniale, uno scrittore simile come nessun altro, scriveva, «alla costituzione della mia mente».⁴⁵ Così le note di Coleridge a *Religio Medici* sono insieme critiche e autobiografiche – e ciò le rende tanto più rivelatrici. Egli voleva che *Religio Medici* fosse considerata «in una prospettiva drammatica e non metafisica, come una mite esibizione di personalità e passione e non come una affermazione di, o un'indagine sulla, verità».⁴⁶ Pretendendo una considerazione «drammatica» di *Religio Medici*, Coleridge introduceva una prima lettura artistica di quell'opera. E la forma d'arte a cui pensava era evidentemente quella del saggio, genere vago e irregolare per natura, che proprio attraverso l'opera sua, di Lamb e di De Quincey avrebbe raggiunto la cristallizzazione.⁴⁷ Di quella forma Browne è un «Santo Padre»⁴⁸ a giusto diritto. Se il saggio, nella sua forma più nobile, è una meditazione secolarizzata, ovvero mimetizzata fra i materiali più disparati e, almeno apparentemente, più sconnessi – allora Browne è veramente uno dei primi saggisti, maestro nell'arte della divagazione congegnata, nell'amplificazione del particolare. E ciò dimostra già *Religio Medici*, ma più ancora lo si può osservare in *Urn Burial* e *The Garden of Cyrus*.

Coleridge definiva poi Browne «un generoso e nobile visionario»,⁴⁹ toccando ancora una volta un punto importante. Browne è infatti un visionario, seppure di genere affatto raro e poco appariscente. In una ipotetica tassonomia dei visionari egli occuperebbe il luogo più lontano da quello di Blake.

Per Blake la visione è definita da un annullamento del sensibile – una sorta di ritorno in sé della mente che precede ogni sollecitazione della natura rivelata. Perciò la visione implica «la totale abrogazione della teoria sperimentale».⁵⁰ Al contrario, in Browne la ricerca sperimentale e, quindi, la percezione sensibile sono il fondamento della visione, sicché, a proposito di un esperimento, egli scriverà che, grazie a esso e alla «filosofia mistica» che vi si dimostra, «nessun autentico studioso diventa ateo, ma osservando gli effetti visibili della natura si trasforma in un vero teologo, e contempla, non in sogno come Ezechiele, ma in un oggetto oculare e visibile i caratteri della sua resurrezione».⁵¹ Browne è appassionato lettore delle immagini della natura, viste come *signaturae* dell'invisibile nel visibile, e arriva a provarne il potere con intensità tale che quelle immagini si moltiplicano in progressione indefinita.

Coleridge scrisse anche che Browne era «un cacciatore di eccentricità e stranezze».⁵² Poiché la critica ottocentesca ha generalmente ripetuto in forma più banale le osservazioni di Coleridge, queste parole possono essere considerate l'archetipo di tutte le numerose considerazioni posteriori sulla astrusità di Browne. Perché astruso? Occorre ricordare di nuovo, a questo punto, che Browne era educato a una cultura che è scomparsa per lungo tempo dalla coscienza letteraria europea. La compresenza in uno stesso discorso di teologia, antica scienza naturale e nuova scienza, ermetismo e dottrina antiquaria, era quanto di più estraneo alla mente ottocentesca; «quella congiunzione angelica di medicina e teologia»⁵³ affatto incomprensibile nel secolo del positivismo. E ambivalente era l'atteggiamento di Coleridge stesso, che pure aveva eccezionale dimestichezza con tutti gli aspetti della cultura seicentesca. Si alternavano in lui totale partecipazione a quel mondo e ironica distanza. Comunque, egli scelse per epigrafe a *The Ancient Mariner* uno stupendo passo di Thomas Burnet, autore fra i più tipici di questo Seicento astruso e inabissato.

Sono parole che sembrano tratte da una immaginaria prosa latina di Browne, per l'impressionante affinità di pensiero e di stile.⁵⁴

L'astrusità di Browne – se così si deve chiamare – era propria dunque di tutto il suo secolo. E l'aspetto di «cacciatore di eccentricità» deriva soprattutto dal suo *côté* «virtuoso», categoria fondamentale dell'epoca.⁵⁵

I letterati ottocenteschi, che ironizzavano in nome della scienza moderna e del progresso dei Lumi sulle bizzarre ipotesi di Browne, trascurarono il fatto che proprio i *virtuosi* avevano avuto tanta importanza all'origine di quella scienza. E si sarebbe dovuto aspettare un illustre biologo dei nostri giorni perché si riaffermasse il valore di quelle ipotesi.⁵⁶

«Quanto alla mia religione, benché vi siano diverse circostanze che potrebbero indurre il mondo a credere che io non ne abbia affatto, come ad esempio lo scandalo che generalmente desta la mia professione, il corso naturale dei miei studi, l'imparzialità del mio modo di agire e di discorrere in materia di religione, senza difenderne violentemente una, e senza nemmeno oppormi a un'altra con l'usuale ardente spirito polemico; pure, a dispetto di ciò io oso, senza presunzione, arrogarmi l'onorevole appellativo di cristiano».⁵⁷ Così comincia *Religio Medici*. E subito ci troviamo nel ritmo di Browne, nel flusso calmo e tortuoso della sua prosa. Si proseguirà sfiorando successivamente le grandi questioni religiose e idiosincrasie, credenze e repulsioni dell'autore. Solo da queste pagine si può ricavare un'immagine diretta della persona Browne. Nelle altre opere egli si ignora, la corrispondenza è opaca e ci rivela assai poco. Ma, tralasciando le considerazioni psicologiche e l'aspetto etico dell'opera, si può tentare di ricostruire quel disegno metafisico che si ritrova poi, in altra forma, nelle opere posteriori. L'andamento di *Religio Medici* è assai fluido e si passa inavvertitamente da un punto all'altro. Sarà perciò necessario isolare alcuni centri per avviare un commento.

Nella prima sezione di *Religio Medici*, Browne sembra voler dare ogni assicurazione sulla sua fede anglicana e, al tempo stesso, sulla sua tolleranza verso le altre Chiese. Nella terza sezione il discorso si fa più personale: «L'acqua benedetta e il crocifisso (pericolosi per la gente comune) non ingannano il mio giudizio, né fan menomamente torto alla mia devozione... pure nella preghiera mi piace usare rispetto con le ginocchia, col cappello e con le mani, con tutte quelle manifestazioni esteriori e percepibili ai sensi, che possono esprimere o promuovere la mia devozione invisibile».⁵⁸ Appare chiaro subito, *in limine*, che Browne non partecipa affatto della sospettosità protestante verso i segni e le immagini. I suoi contemporanei lo avvertirono, sicché a volte egli fu accusato di essere un cattolico travestito.⁵⁹ Egli era, comunque, affatto estraneo alla controversia religiosa del tempo; la sua fede era indisturbata da quelle dispute. Disapprovava, perciò, il livore antipapista: «Ed è ugualmente manifestazione poco caritatevole da parte nostra associarci a quelle volgarità plebee e a quegli obbrobriosi insulti contro il vescovo di Roma, cui come principe temporale dobbiamo un linguaggio castigato».⁶⁰

Compare subito dopo una distinzione che sarà fondamentale in Browne: «In filosofia, dove la verità appare bifronte, non vi è uomo più paradossale di me; ma in teologia amo percorrere la strada maestra, e con fede umile, benché non cieca e assoluta, mi piace seguire la gran ruota della Chiesa, con la quale io procedo, senza riserve di speciali poli o movimenti originati dall'epiciclo del mio cervello».⁶¹

Le due sfere della Filosofia e della Teologia si presentano già in questo passo come affatto distinte. Vi si applicano metodi opposti e inconciliabili. Le congetture, le astuzie della ragione, che sono così preziose nell'una sfera, non hanno potere né valore nell'altra: «Credere solo nelle cose possibili non è fede, ma semplice filosofia; esistono molte cose vere in teologia, che non sono raggiungibili mediante la ragione, né tali da venir confermate dai sensi; e molte ve ne sono nella filosofia che possono venir confermate dai sensi, pur non potendovisi giungere mediante la ragione».⁶² Ma non è possibile contraddizione fra le due sfere, essendo queste disposte per natura a livelli diversi del reale. Si spiega così l'apparente scetticismo di Browne, che in un altro luogo di *Religio Medici* aveva scritto: «Mi rendo tuttavia conto che le menti più sagge si rivelano quasi tutte scettiche alla fine, standosene come *Giano* nel campo del sapere».⁶³ Ora, lo scetticismo a cui Browne si riferisce è di un genere affatto particolare e proprio del Seicento. Si tratta di uno scetticismo gnoseologico che vale da argomento di fede – e, in altra forma, lo ritroviamo in Donne e Jeremy Taylor.⁶⁴ La sua funzione è quasi di porta d'accesso dalla filosofia alla teologia. L'inabilità della ragione a superare certi vicoli ciechi costringe a riferirsi a un ordine diverso. E quest'ordine è avvicinabile solamente tramite la teologia. Il paradosso assume un valore devozionale; la trascurabile eccezione alla logica conduce insensibilmente a quell'altra sfera, dove il paradosso sarà chiamato mistero e realtà fondamentale. Browne userà più volte questo metodo: *Urn Burial*, ad esempio, è tutto una dimostrazione per paradosso, un'affermazione dell'eternità attraverso le rovine del tempo.⁶⁵

C'è anche un'altra giustificazione dello scetticismo gnoseologico. La filosofia, in quanto scienza naturale e mondana, rientra nella giurisdizione del Diavolo, *princeps huius mundi*: «Molti segreti esistono in Natura, ardui da decifrare per l'uomo ma di facile comprensione per il Diavolo: dei quali alcuni la sua vanagloria non può nascondere, altri la sua invidia non saprà scoprire».⁶⁶ Perciò il Diavolo può essere considerato il più dotto filosofo: «Così io penso che gran parte della filosofia fosse inizialmente una magia, che essendo in seguito tramandata dall'uno all'altro, si rivelò come semplice filosofia, e nulla era in verità all'infuori degli onesti effetti della natura: ciò che inventato da noi è scienza, appreso da lui è magia».⁶⁷ La più grande mira del Diavolo sarà così di ridurre la realtà al solo livello della filosofia. Scrive Browne che il Diavolo ha il suo supremo trionfo quando fa credere che il Diavolo non esiste: «Infine, per condurci ancor più addentro nell'oscurità, fino a smarrirci del tutto in questo labirinto d'Errore, fa credere agli uomini che non esiste una creatura come lui: e che egli non solo è soggetto alle creature inferiori, ma non conta nulla».⁶⁸

Per Browne, dunque, la filosofia è uno strumento di verifica e di controllo e il suo uso proprio sarà di indicare come e fino a qual punto agiscano le operazioni della natura, permettendo così di distinguere il vero e il fittizio soprannaturale. Egli sembra aver accettato integralmente il noto aforisma di Bacone, su cui il giovane Leibniz così scriveva: «Francesco Bacone da Verulamio, di divino ingegno, disse giustamente che la filosofia, assaggiata appena, allontana da Dio, ma assorbita a fondo, riconduce a lui. Lo constatiamo nel nostro secolo, fertile al tempo stesso di scienza e di empietà».⁶⁹

Stando a queste distinzioni, in *Religio Medici* non si trattano problemi filosofici, seppure Browne si riferisca continuamente all'indagine sulla natura, che è primo oggetto della filosofia. Ciò che preme a Browne e occupa costantemente la sua meditazione e le sue ricerche è piuttosto una sorta di teologia della natura, una decifrazione delle realtà divine iscritte in quel corpo di enigmi.

Di una tale decifrazione, che è inaccessibile alla filosofia, egli trova un esempio in Galeno, a proposito della *causa finalis*: «Talvolta e in alcune cose a me pare ci sia altrettanta teologia nei libri di *Galeno*, *De usu partium*, che nella

metafisica di Suárez: se Aristotele fosse stato animato nell'indagine di questa causa dalla stessa curiosità che lo guidò per l'altra, non avrebbe lasciato dietro di sé un'opera imperfetta di filosofia, ma piuttosto un completo trattato di teologia».⁷⁰ Assai più che la dogmatica, è questa teologia disseminata nella natura che attrae Browne alla speculazione. E tale sarà appunto il tema di quel primo passo in *Religio Medici* dove Browne rivela chiaramente il fondamento del suo pensiero – e cioè la sua connessione con la dottrina ermetica: «Poiché in questa massa della natura vi è un numero di cose che portano in fronte, se pure non in lettere maiuscole, ma in stenografia piuttosto, e a caratteri abbreviati, un qualcosa della Divinità; e agli intelletti più esperti esse servono da luminari nell'abisso del sapere, mentre per le fedi sensate fanno da scala e rampa per ascendere fino ai pinnacoli e ai più alti gradi della teologia. Il riso delle rigide Scuole non mi distoglierà mai dalla filosofia di *Hermes*, per cui questo mondo visibile non è che la rappresentazione di quello invisibile, dove, come in un ritratto, le cose non si presentano genuinamente, ma in forme equivocate, e mentre imitano una qualche sostanza più reale di quella struttura invisibile».⁷¹ In questo passo Browne introduce il principio ermetico della corrispondenza fra superiore e inferiore – e perciò anche fra visibile e invisibile –, quale è espresso, ad esempio, nella *Tabula Smaragdina*.⁷² Ma ciò che colpisce come carattere distintivo di Browne è che quella corrispondenza si presenta immediatamente in termini di *scrittura* – come traduzione di stenogrammi naturali in «una qualche sostanza più reale di quella struttura invisibile». Browne, di fatto, potrebbe essere definito un *mistico della scrittura*. Fra tutte le figure e le possibili versioni atte a rappresentare la dottrina ermetica, vedremo che egli sceglierà sempre immagini di *scrittura* e di *lettura*.

La mistica di Browne non è di genere effusivo o sentimentale; e nemmeno si centra su un continuo e immediato colloquio interno. La sua è una via segnata da molteplici intermediari, che trova supporti in lettere, immagini e figure nel libro infinito del mondo e da quelli risale ai «pinnacoli e ai più alti gradi della teologia». È un avvicinamento per enigmi. «Poiché lo contempliamo solo obliquamente in un riflesso o ombra»⁷³ scrive Browne, riprendendo le parole di san Paolo: «Videmus nunc per speculum in aenigmate».⁷⁴ E alla *lettura* mistica Browne dedicò i suoi scarsi e incerti versi: «Insegna ai miei sforzi a così interpretare le tue opere / che, apprendendole, io possa procedere in te».⁷⁵

Il simbolismo della lettura e della scrittura è, di fatto, ricchissimo e la tipografia stessa veniva traspota in un significato mistico.⁷⁶ L'impressione di un sigillo su una materia passiva rappresentava il processo stesso della natura, che lascia apparire, in una corrente informe e incontenibile, figure precise e cifrate. Si pensi, ad esempio, alla trasposizione alchemica della tipografia che troviamo nella premessa alla *Révélation des Mystères des Teintures des Sept Métaux*, di Basilio Valentino: «Mi auguro che mediante la lettura di questo libro il *Lettore* curioso e incline alla riflessione possa agevolmente immaginare come l'invenzione e l'esercizio della nobile *Arte tipografica* sono del tutto *Filosofici*: basterà a tal fine che mediti sulle prerogative e alti privilegi che *Basilio Valentino* assegna a *Marte* e *Venere Ermetici*, che si possono ritenere l'*Agente* e il *Paziente* dei filosofi; basterà altresì che li metta a confronto con le diverse circostanze della produzione e impiego dei *Prototipi* o *punzioni* da *Stampa*, i quali, essendo d'acciaio, s'accordano a *Marte*, così come le *Matrici*, essendo di *rame*, formano tutt'uno con *Venere*: oltre a questi, gli *Stampi* dei *Caratteri* meritano d'essere paragonati ai vasi entro i quali ha luogo la *generazione ermetica*».⁷⁷

La suprema speculazione tipografica è la metamorfosi del mondo in libro. Valéry racconta, in un apologo, di un libro scritto in caratteri sconosciuti, che si trasforma insensibilmente nel mondo.⁷⁸ Ma a Browne non occorre ricorrere ad apologhi; egli si trovava ancora nell'alveo di una vivente tradizione simbolica, nella quale l'immagine del *Liber Naturae* occupava un luogo centrale. E scriveva: «Sono due così i libri da cui ricavo la mia teologia; accanto a quello scritto da Dio, un altro della sua serva natura, che è il manoscritto pubblico e universale sempre aperto agli occhi di tutti; coloro che non lo videro mai nell'uno, l'hanno scoperto nell'altro».⁷⁹

La simbolica del *Liber Mundi* ha una storia molto lunga e complessa. In età lontane, in contesti diversi e con diversi armonici riappare la stessa immagine.⁸⁰ E.R. Curtius ha segnato alcuni passaggi di quella storia e, fra gli scrittori contemporanei, Jorge Luis Borges l'ha illustrata in un saggio.⁸¹ Ma molti altri capitoli si potrebbero aggiungere. Vorrei qui solamente ricordare con quanta frequenza ricorra quell'immagine nelle opere degli scienziati, che indagavano appunto quella stessa teologia della natura a cui Browne si riferisce. Robert Boyle accenna ai *Books of Nature* nelle *Occasional Reflections*. E, in *The Excellency of Theology*, parla dei «due grandi libri, della Natura e delle Scritture».⁸² Così scrive Keplero nell'introduzione al *Mysterium Cosmographicum*: «Eppure questo è quel famoso Libro della Natura, tanto celebrato nei sermoni sacri: che Paolo propone alle genti, affinché in esso contemplino Dio, come fosse il Sole, [riflesso] nell'acqua o in uno specchio».⁸³

Per Browne scienziato, letterato e antiquario, quell'immagine è fondamentale.⁸⁴ Si rivela così un nuovo senso della qualifica «libresco». Di fatto, ovunque Browne si volga, gli appare un contesto di alfabeti sovrapposti. Egli si muove continuamente all'interno di quella «biblioteca vivente» di cui aveva scritto Thomas Vaughan: «L'uomo ha l'uso di tutte queste creature, Dio avendogli fornito una biblioteca vivente dove trovare impiego».⁸⁵ Anziché «libresco», Browne potrebbe essere definito «bibliotecario del mondo».

La sezione sedicesima della prima parte, che si apriva con il passaggio sul Libro della Scrittura e il Libro della Natura, finisce con un accenno rapido e memorabile alla relazione fra la natura e l'arte. «Ora, la natura non è in dissidio con l'arte, né l'arte con la natura, essendo entrambe al servizio della sua provvidenza. L'arte è il perfezionamento della natura: se il mondo fosse ora come lo era al sesto giorno, ci sarebbe ancora un caos: la natura ha fatto un mondo e l'arte ne ha fatto un altro. In breve, le cose sono tutte artificiali, poiché la natura è l'arte di Dio».⁸⁶

Max Neuburger assicura che la splendida formula finale fu coniata da Browne.⁸⁷ Difficile, comunque, trovare una definizione di tale eleganza e densità sulle due potenze apparentate della Natura e dell'Arte, che tanto spesso compaiono congiunte nei testi del Seicento: «Parimenti, le nature delle cose sono le medesime, e non differiscono se non nella forma del loro esistere: perché in Dio esistono nel loro archetipo, in Natura come in un ectipo, nell'Arte come in un antitipo».⁸⁹

Allora Milton poteva definire Galileo «l'artista toscano».⁹⁰ E Sprat, nella sua *History of the Royal Society*, che fu il manifesto della nuova scienza, affermava che il fine dell'accademia era di ottenere «*resoconti* fedeli di tutte le opere della *Natura* o dell'*Arte*».⁹¹ Di fatto, le memorie presentate alla Royal Society trattavano spesso di soggetti che nulla avevano a che fare con l'indagine sperimentale. Ma l'immagine che più chiaramente ci mostra il significato di quella congiunzione indissolubile fra natura e arte nella sua variante seicentesca è l'idea allora dominante del museo o gabinetto di rarità,⁹² che trovò la sua perfetta realizzazione nella *Domus Kircheriana naturae et artis*, il museo raccolto dal gesuita Athanasius Kircher nel Collegio Romano. La collezione è oggi dispersa per l'insanabile incompiutezza, sopravvenuta nei secoli successivi, di quella concezione di museo.⁹³

Ma, sfogliando le pagine dei cataloghi che ci restano,⁹⁴ possiamo ancora avere un'idea del grandioso disegno kircheriano. Basti pensare alle categorie varie che in quel museo erano ammesse.

Bonanni ne dà la seguente tavola: «I. Idoli e strumenti spettanti ai sacrifici dei Pagani; II. Tavolette di legno e offerte votive; III. Sepolcri e iscrizioni sepolcrali; IV. Lucerne sepolcrali; V. Frammenti di antichità erudita; VI. Pietre, fossili e

altre masse terrose; VII. Apparato di cose peregrine; VIII. Si espongono piante marine; IX. Strumenti matematici; X. Si mostrano tavole dipinte; XI. Osservazioni di cose minuscole eseguite con il microscopio; XII. Crostacei».⁹⁵

Il museo diventa l'elenco delle figure retoriche dispiegate nella creazione. Il *wit* vi è rappresentato in epitome, come nel mondo *in expanso*. «L'universo intero diventa una *Wunderkammer*, e il trattato che lo descrive un *Wunderbuch*».⁹⁶ Le curiosità dell'arte non si presentano come sovrane invenzioni dello spirito; sono semplici prove, tentativi di mimetizzarsi nell'opera del grande Retore divino o, come lo chiamava Tesauro, «l'arguto favellatore».⁹⁷ Tutto ciò che è singolare o mostruoso ha luogo privilegiato; sono le più rare e più ricche figure retoriche della creazione. Il limite a cui tende quest'idea del museo è il progetto di un Teatro Universale esposto da Morhofius nel *Polyhistor*. Il museo dovrebbe arrivare progressivamente a riprodurre il mondo nella sua totalità: «Unde multis accessionibus tale Theatrum augeri possit, et tota rerum universitas in unam domum compacta spectatoribus exhiberi» («Onde il *Theatrum* possa essere accresciuto con numerose acquisizioni, e la totalità delle cose racchiusa in un'unica casa possa essere mostrata agli spettatori»).⁹⁸

Ma troviamo nella Cina antica l'archetipo di questa idea del museo. Viene alla mente la descrizione, tramandata da Se Ma T'sien, del palazzo reale di Kien Tchang.⁹⁹ L'universo vi era rappresentato *in immagine*, accumulando il maggior numero possibile di elementi. Così le parole di Granet sul parco reale cinese illuminano altrettanto bene i presupposti del museo kircheriano: «Il sapere consiste nel costituire collezioni di singolarità evocatrici. Il giardino del Re o il suo parco di caccia devono contenere tutte le curiosità animali e vegetali dell'Universo. Quelle che nessun ricercatore ha saputo trovare vi figurano, ciò nonostante, realmente: scolpite o disegnate. Le collezioni mirano a essere complete soprattutto di mostruosità, perché si raccoglie non tanto per sapere quanto per potere, e le collezioni più efficaci non sono costituite di realtà, ma di emblemi».¹⁰⁰

Si è già accennato al fatto che Browne aveva trasformato la sua casa e il suo giardino in un museo di tal genere. Grande ammiratore di Kircher, la sua collezione doveva riprodurre in ambito privato quella enorme e ambiziosa raccolta, dimostrazione dell'Arte umana e del divino artificio della Natura.

Come nel Medioevo si era accentuata la naturalità dell'*Ars*¹⁰¹ in quanto *simia naturae*, così nel Seicento si tende a rovesciare i termini del rapporto, accentuando l'artificialità della natura.

Si arriva così a un meraviglioso e precario equilibrio, per cui il massimo di artificio equivale al massimo di natura. La facoltà comune al mondo e allo spirito è il *wit*, talismano del secolo. Di capitale importanza in questa scoperta della «Natura Artificiale» fu la teoria cartesiana secondo la quale anche gli esseri viventi sono macchine. I primi microscopisti, ai quali apparivano regioni segrete e fino allora invisibili della natura, incontravano legioni di minuscoli automi.¹⁰² Henry Power, allievo prediletto di Sir Thomas Browne, parlava di «automi dall'aspetto di insetti (quelle esiguità viventi)», osservando con meraviglia come «in quei graziosi congegni (grazie a un'incomparabile Stenografia della Provvidenza) è racchiusa tutta la perfezione degli animali più grandi».¹⁰³ Infine Leibniz, nella *Monadologie*, concludeva che l'arte è inferiore alla natura perché capace di produrre solamente macchine finite, mentre la natura produce macchine infinite: «Pertanto il corpo organico di ogni vivente è una sorta di macchina divina, o di automa naturale, che supera infinitamente tutti gli automi artificiali. Giacché una macchina prodotta dall'arte umana non è macchina in ciascuna delle sue parti ... Ma le macchine della natura, vale a dire i corpi viventi, sono sempre macchine sin nelle loro minime parti, all'infinito. In ciò risiede la differenza fra la Natura e l'Arte, vale a dire fra l'Arte divina e la nostra».¹⁰⁴

Ma l'equilibrio seicentesco fra arte e natura richiedeva qualità di *wit* acrobatico. E, una volta rotto quell'equilibrio, seguì necessariamente un graduale processo di emancipazione dell'una potenza dall'altra.

Sarà Hegel, infine, il grande legislatore di questa ultima fase: teorico dell'uomo come animale malato, come anti-natura e negazione vivente, egli trae tutte le conseguenze da quella complessa evoluzione. I termini e le gerarchie si rovesciano. La natura appare muta, limitata e astratta - in quanto scissa dallo spirito. L'artificio, un tempo alleato ed emulo della natura, diventa suo irriducibile nemico. E, si intenda, ogni specie di artificio: sicché ad illustrare questo passaggio possiamo riferirci a due testi sui cosmetici. *L'Éloge du maquillage* di Baudelaire esalta il trucco come negazione e superamento della natura: «Guai a chi, come Luigi XV (che fu il prodotto non già di una vera civiltà, ma di un ritorno alla barbarie), spinge la depravazione sino al punto di non gustare più che la *semplice natura*! La moda deve dunque essere considerata un sintomo di quel gusto dell'ideale che nel cervello umano sopravvive a quanto la vita naturale vi accumula di volgare, terreno e immondo, quasi una deformazione sublime della natura, o meglio un tentativo permanente e ininterrotto di riforma della natura».¹⁰⁵ E Beerbohm scriveva in termini analoghi, seppure con minori pretese metafisiche: «Poiché la nostra è l'epoca del belletto, e come solo in un'epoca complessa, grazie all'aggravamento incremento del proprio piacere e delle proprie emozioni, l'uomo può conseguire quel raffinamento che costituisce la sua suprema eccellenza, e rendendosi, per così dire, indipendente dalla Natura, avvicinarsi a Dio, così solo in un'epoca elaborata la donna è perfetta. L'artificio è la forza del mondo, e proprio in quella maschera di rossetto e cipria, sfumata con una tinta vermeil e disegnata accuratamente con la matita, sta la forza della donna».¹⁰⁶

Il secolo di Browne rappresenta lo spartiacque nella storia dei rapporti fra arte e natura. Tanto sensibile era l'età a quei delicati rapporti che le parole di Browne provocarono due opposti equivoci. Avvertibili innanzitutto nelle pagine finali della *Experimental Philosophy* di Henry Power, il primo trattato di microscopia pubblicato in Inghilterra. Henry Power era amato discepolo di Sir Thomas Browne e ci è rimasta una loro corrispondenza.¹⁰⁷ Spirito curioso e attento alle novità, si rivolgeva con devozione a Browne chiedendo consiglio su questioni scientifiche. Nel suo pensiero si mescolavano elementi eterogenei, ma dopo varie esitazioni egli scelse la causa della nuova filosofia e scienza meccanica.¹⁰⁸

La *Experimental Philosophy* testimonia del suo entusiasmo per il progresso della ricerca scientifica. Così, alla fine dell'opera, egli si lancia in una esaltazione del sapere moderno: «E questa è l'Epoca in cui tutte le Anime degli uomini sono in una sorta di fermentazione, e lo spirito della Sapienza e della dottrina comincia ad ascendere e a liberarsi da quelle scorie e quegli impedimenti terreni da cui era stato a lungo ostacolato, e dalla flemma insipida e dal *Caput Mortuum* di Nozioni inutili, nelle quali ha subito una lunga e violenta fissazione».¹⁰⁹ E più avanti: «Questi sono i tempi che devono predisporre una nuova Fondazione di una filosofia più grandiosa, che non possa più essere rigettata: che vaglierà, con osservazioni empiriche e sensibili, i *Fenomeni* della Natura, deducendo le Cause delle cose da tali Originali in Natura quali noi notiamo essere producibili dall'Arte, e la dimostrazione infallibile dei Meccanismi ... E per

parlare in modo ancor più specifico, penso non sia retorico dire che tutte le cose sono artificiali, poiché la Natura stessa altro non è se non l'Arte di Dio. Dopo di che, scoprire le varie deviazioni e i processi misteriosi di questa Arte divina, nel governo di quella grande Macchina che è il Mondo, è necessario sia compito precipuo unicamente del filosofo sperimentale e meccanico».¹¹⁰

In queste ultime parole, Power si riferisce chiaramente al passo di Browne, pur senza citarlo. Ma il senso ne è deviato e deformato: le parole di Browne vengono usate a giustificazione della filosofia meccanica. Se la natura è artificiale, nulla saprà rivelarla se non gli inauditi artifici della nuova meccanica; e le nuove macchine saranno il mezzo più adeguato per riprodurre i funzionamenti della grande macchina del mondo. Siamo lontani dallo spirito di Browne e proiettati ormai verso il «progresso dei Lumi».

Troviamo una reazione opposta nel commento di Alexander Ross. Rabbiosamente ostile a ogni nuova teoria scientifica, Ross avvertiva a ragione una minaccia all'ortodossia in quella estrema tensione ed esaltazione dell'artificio. Così egli accusa Browne di voler identificare arte e natura e, commentando un passaggio di *Religio Medici* (I, 48), dove Browne fa propria la teoria paracelsica secondo cui è possibile rivificare una pianta,¹¹¹ Ross scrive: «A questo punto, Arte e Natura sono un tutt'uno, essendo entrambe in grado di introdurre, o meglio di estrarre, una forma sostanziale».¹¹² L'equivoco è identico e la valutazione opposta; sia Power sia Ross suppongono che Browne annulli ogni gerarchia fra arte e natura. Ma le parole di Browne sono da leggere in tutt'altro senso: il loro contesto non è la nuova scienza ma l'ermetismo. Non vogliono rovesciare la gerarchia fra natura e arte, ma solamente precisarla. All'inizio della sua famosa definizione, Browne aveva scritto: «L'Arte è la perfezione della Natura». Il significato di queste parole si rivela in tutte le sue implicazioni se ci si riferisce all'alchimia, che è l'*Ars* per eccellenza, ovvero *Ars Regia*.¹¹³ E dell'alchimia tratta un'altra pagina di *Religio Medici*, dove troviamo concentrati molti temi fondamentali di Browne: «Poiché oltre quella generale e comune esistenza che si pensa noi abbiamo nel nostro caos, e mentre dormiamo nel seno delle nostre cause, noi abbiamo esistenza e vita in tre mondi distinti, nei quali procediamo per gradi chiaramente manifesti: in quell'oscuro mondo, che è il grembo della nostra madre, il nostro tempo è breve, se calcoliamo secondo la luna; pure più lungo dei giorni di molte creature che contemplano il sole ... dopo di che, entrando nella scena del mondo, noi ci solleviamo e diventiamo un'altra creatura, adempiendo le azioni ragionevoli dell'uomo, e oscuramente manifestando quella parte di Divinità che è in noi; ma non completamente, né in modo perfetto, finché non abbiamo ancora una volta data via la nostra placenta, che è questa spoglia di carne, e non veniamo alla luce nell'ultimo mondo, quell'ineffabile luogo di *Paolo*, quell'appropriato *ubi* degli spiriti. Quel poco ch'io so circa la scienza della pietra filosofale (che in qualche modo supera la perfetta purificazione dell'oro) mi ha insegnato molta teologia, ed ha spiegato alla mia fede come lo spirito immortale e l'incorruttibile sostanza della mia anima possano starsene per qualche tempo nelle tenebre e immersi nel sonno entro questa dimora di carne. Quelle strane e mistiche trasmissioni da me osservate nei bachi da seta han trasformato in teologia la mia filosofia. Esiste in quelle opere della natura, di cui si direbbe che confondono la ragione, un qualcosa di divino, che contiene più di quanto scopra l'occhio di un comune osservatore. Ho perciò rinunciato a quelle rigide definizioni della morte come privazione della vita, estinzione del calore naturale, separazione ecc. dell'anima dal corpo, e ne ho formato una alla maniera ermetica, secondo il mio modo di vedere: *est mutatio ultima qua perficitur nobile illud extractum microcosmi*; poiché a me, che considero le cose secondo natura e in via sperimentale, l'uomo par nulla più che un processo dissolutivo, o una fase preparatoria per giungere a quell'ultima e gloriosa quintessenza che se ne sta imprigionata nelle pastoie della carne».¹¹⁴

In questa pagina Browne descrive il processo di progressivo perfezionamento che si svolge di continuo nella natura. Vi sono tre mondi, tre nature, tre corpi: la matrice è il caos seminale dove si trova, preordinato e nascosto, ciò che poi si dispiegherà sulla «scena del mondo» – e cioè la natura corporea. Questa, a sua volta, è l'involucro spesso che imprigiona negli elementi la *quinta essentia*. E la *quinta essentia*, liberatasi, trasforma il corpo nel *Corpus Resurrectionis*. Così il secondo mondo si annulla nel terzo – «quell'ineffabile luogo di *Paolo*, quell'appropriato *ubi* degli spiriti». È un processo di mutazioni successive, di cui saremmo soggetti passivi, ove non si disponesse di quell'arte che ci permette di aiutare la natura a raggiungere la sua perfezione. E tale arte è l'alchimia, che appunto perciò offre l'immagine esemplare del rapporto fra arte e natura.

Il presupposto fondamentale dell'alchimia è che la natura abbia cominciato ma non compiuto la sua opera. In termini alchemici, la natura è ancora *indigesta*, non perfettamente *matura*. Il fine dell'*Ars Regia*, potenza apparentata ed erede della natura, è di produrre quella maturazione. «Ars nullum creat sperma» («L'arte non crea alcun seme»)¹¹⁵ dice un aforisma alchemico, e in queste parole è implicita la risposta alle obiezioni di Ross. L'arte non può generare, ha solamente il potere di portare il seme naturale a perfetta maturazione. L'opera trasmutativa dell'alchimista è solo una accelerazione e anticipazione dei processi naturali – e mai potrebbe sostituirsi a essi.

I metalli sono embrioni non ancora giunti al loro completo sviluppo: «Un'operazione magica di crescita accelerata ha luogo nella fornace in cui i minerali vengono fusi. Se fossero rimasti nel grembo della Madre – nascosti nella terra –, i minerali sarebbero cresciuti lentamente, allo stesso modo in cui l'*embrione* cresce nella matrice. Così la fornace riceve un embrione – la cui crescita rende più rapida. La fornace rimpiazza la grande matrice tellurica nella quale i metalli – non visti né percepiti – crescono (o *maturano*)».¹¹⁶

I metalli tendono tutti a diventare oro e i loro corrispondenti microcosmici tendono parallelamente a trasformare il corpo nel *Corpus Resurrectionis*. Ma la natura si è impietrita in uno stadio di questo processo: l'*opus alchymicum* dissolve innanzitutto la pietrificazione, riducendo gli elementi alla *prima materia*¹¹⁷ – e da questa, attraverso varie fasi e regimi, libera il *lapis philosophorum*, che in molti testi viene assimilato a Cristo.¹¹⁸

Nella teoria alchemica di Robert Fludd¹¹⁹ la creazione intera è l'*opus alchymicum* per eccellenza e la natura un laboratorio spagirico. Nel microcosmo umano, il corpo malato e ignorante viene tipificato appunto dal metallo nella fase precedente alla trasmutazione. E il corpo stesso è l'alambicco in cui si compiono le operazioni alchemiche: «Si igitur paulo accuratius rem quidem explorare velimus, apertis oculis percipiemus, ipsum hominem universam Alchimiae scientiam ab ipsa natura suffuratum, cuius laboratorium, seu distillatorium corpus est humanum, vasa in eo contenta, et ad istiusmodi operationem requisita, sunt membra organica in eo contenta, inter quas quattuor siquidem illa sunt eminentia, quae principalia nuncupamus, videlicet hepar, vasa seminaria, cor et cerebrum» («Se dunque volessimo esplorare la cosa con un po' più di attenzione, riconosceremo a occhi aperti che l'uomo ha sottratto alla natura l'intera scienza dell'Alchimia, il cui laboratorio, o distillatore, è il corpo umano, i vasi in esso contenuti, e richiesti per un'operazione di questo genere, sono le membra organiche in esso contenute, fra le quali sono eminenti proprio quelle quattro che abbiamo definito principali, ossia il fegato, i vasi seminali, il cuore e il cervello»)¹²⁰.

La pagina di Browne che abbiamo citato è fondata su una simile concezione dell'alchimia fisiologica. La vita intera vi appare come un processo di maturazione alchemica, che trova il suo compimento nella morte: «Mutatio ultima qua perficitur nobile illud extractum Microcosmi» («Mutamento finale, grazie al quale è portato alla perfezione quel nobile estratto che è il Microcosmo»).

Quella straordinaria definizione alchemica della morte acquista tanto maggior significato se si considera un capitolo postumo della storia di Sir Thomas Browne.

Nell'agosto 1840, alcuni operai che lavoravano all'erezione di una volta nella chiesa di St. Peter Mancroft in Norwich rupero inavvertitamente la lastra di una tomba, che portava la seguente iscrizione su una targa in forma di scudo:

Amplissimus Vir
D.ns Thomas Browne Miles Medicinae
D.r Annos Natus 77 Denatus 19 Die
mensis Octobris, Anno D.ni 1682, hoc
Loculo indormiens, Corporis Spagyrici
pulvere plumbum in aurum
convertit.¹²¹

Il corpo era ben conservato; il piombo della cassa, invece, inaspettatamente decomposto e mutato in un carbonato, si disfaceva a toccarlo. Il cranio del grande antiquario fu successivamente oggetto di traffici di antiquariato e, dopo diverse vicende, ebbe infine a subire l'ultimo oltraggio della gloria: l'esposizione nella teca di un museo.¹²²

La targa spezzata con l'epitaffio è conservata nella chiesa di St. Peter Mancroft.

«Corporis Spagyrici pulvere plumbum in aurum convertit»: si direbbe l'epitaffio di un adepto della *Ars Regia*, che abbia fatto incidere sulla sua tomba la più concisa definizione dell'*opus alchymicum*. E non si tratta di una definizione comune: vi compare di nuovo l'idea che la morte sia il coronamento dell'*opus*, in termini che sembrano sottintendere la pagina citata di *Religio Medici*.

È assai significativo che John Donne abbia composto un epitaffio strettamente affine a quello di Browne. Nello *Epitaph on Himselfe. To the Countesse of Bedford* troviamo questi versi:

Though no stone tell thee what I was, yet thou
In my graves inside see what thou art now:
Yet th'art not yet so good; till us death lay
To ripe and mellow there, w'are stubborne clay,
Parents make us earth, and soules dignifie
Vs to be glasse, here to grow gold we lie.¹²³

Questi versi ricordano un altro passo alchemico di Donne, nella *Elegie on the Lady Marckham*:

As men of China, 'after an ages stay,
Do take up Porcelane, where they buried Clay;
So at this grave, her limbecke, which refines
The Diamonds, Rubies, Saphires, Pearles, and Mines,
Of which this flesh was; her soule shall inspire
Flesh of such stuffe, as God, when his last fire
Annuls this world, to recompence it, shall,
Make and name then, th'Elixar of this All.¹²⁴

Il contesto ha tutta la sublime concettosità propria di Donne – come si può vedere, ad esempio, dal riferimento alla porcellana.¹²⁵ L'immagine centrale è identica a quella di Browne e ancora più esplicita.

La vita e il suo processo di raffinamento proseguono ancora nella morte e vi si compiono. La tomba è chiamata *alambicco*, cioè recipiente della trasmutazione ermetica. Tale dottrina è una derivazione dai principi alchemici – ma è singolare che abbia trovato espressione nella medesima variante e in forma così peculiare nell'opera di questi due scrittori, che, come pochi altri, ebbero il senso della dissoluzione fisica e del suo nesso con la rigenerazione – e perciò usarono riferirsi frequentemente alla simbolica alchemica;¹²⁶ che furono entrambi convinti di vivere in un'età di moribonda estenuazione; e che incarnarono, l'uno e l'altro, la prodigiosa fecondità di quella confusione e putrescenza.

Che l'alchimia abbia avuto una parte di notevole importanza nella vita di Browne risulta da vari elementi, oltre che dagli accenni nelle opere.¹²⁷ Attraverso l'alchimia, Browne appare implicato in una delle grandi vicende nere e leggendarie dell'Inghilterra elisabettiana, sicché in questo unico caso la sua vita anonima e senza eventi ci fa accedere oltre la soglia di una storia fra le più furiosamente romanzesche.

A Norwich, per molti anni, Browne fu in rapporti di stretta familiarità e amicizia con l'alchimista Arthur Dee. Questi era figlio di John Dee, la figura centrale dell'ermetismo elisabettiano.¹²⁸ Vita e opere di John Dee formano un tutto di ancora inestricata complessità. Un'aura di leggenda ha sempre avvolto la sua persona, che è venuta successivamente a rappresentare l'archetipo del Grande Mago secondo diverse e opposte versioni. Volta a volta, Dee è stato identificato col Prospero di *The Tempest*,¹²⁹ o considerato maestro di magia nera, e giudicato succubo di una maligna suggestione e di un diabolico compagno.¹³⁰ Di fatto, la figura di Dee è apparentata a Faust e al conte di Saint-Germain – cioè alla mitologia dei maghi della *décadence*: la sua storia fa presagire tutto il successivo processo di inversione dei simboli, il trionfo ciclico della *enantiodromia*¹³¹ – e rappresenta, anzi, quel processo in un teatro di rango supremo.

Nato nel 1527 a Londra, John Dee era già famoso come matematico intorno al 1550. Poco dopo veniva imprigionato sotto l'accusa di tentato assassinio della regina Maria la Cattolica con arti magiche. Liberato nel 1555, continua a pubblicare varie opere di scienza naturale, matematica, magia e astrologia: fra queste, la *Monas hieroglyphica*¹³² e la prefazione agli *Elementi di Geometria* di Euclide, tradotti da Billingsley.¹³³ In quegli anni ricopre la carica di astrologo presso la corte di Elisabetta e svolge per conto della regina missioni segrete sul continente. Nell'inverno del 1581, John Dee conosce Edward Kelley, alchimista di fama ambigua, e da tale incontro nascerà una delle più complesse relazioni occulte di cui si abbia notizia.¹³⁴ Come si può supporre dai diversi testi che ci sono rimasti, si stabilisce fra i due una sorta di gemellaggio magico, la cui natura è stata forse intuita da Gustav Meyrink nel suo romanzo, *Der Engel vom westlichen Fenster*, che è una trasposizione visionaria della vicenda Dee-Kelley. A cominciare dal marzo 1582, prima a Londra e poi alla corte di Praga, Dee e Kelley si dedicarono alla pratica alchemica e all'evocazione di presenze angeliche mediante una pietra magica. Minuti rapporti su quelle esperienze si trovano nella *True and Faithful Relation*

pubblicata da Meric Casaubon.¹³⁵ In questo libro sono registrati i dialoghi e i fatti di quelle innumerevoli sedute. È un teatro nero e delirante, in cui John Dee, Edward Kelley, apparizioni angeliche e la pietra fanno da attori.

Vi si mostra un apparato stupefacente, una tensione di metamorfosi continue: linguaggi segreti, luci, immagini, figure mutevoli, avvenimenti straordinari – per un testo che sembra a tratti un catechismo dialogato, diluito, inconsistente. Stolidità e illuminazione vi si alternano, e non è possibile districare l'una dall'altra. In quelle pagine sembra configurarsi drammaticamente quel processo che porta da Plotino ai tavolini che ballano, processo che conosce tutt'oggi i suoi estremi sviluppi. L'immagine più adeguata di quella congestione e di quel crogiuolo – dove sono compresi elementi opposti e dove il più alto e il più basso si mescolano e si confondono – è forse il manoscritto stesso da cui fu tratta la *True and Faithful Relation*: pagine fittissime e quasi proliferanti, dove i dialoghi si accavallano, costellate da piccoli disegni e note a margine, tali da costituire una sorta di perfetto equivalente grafico di quella inestricabile vicenda.¹³⁶

Durante il periodo di Praga, Arthur Dee era stato iniziato dal padre alle scienze ermetiche e aveva preso parte in varie occasioni ad *actiones* di evocazione angelica. Durante tutta la sua vita affermò di aver assistito per due volte alla proiezione, cioè alla trasmutazione alchemica.¹³⁷ Nel 1631 aveva pubblicato a Parigi un breve trattato di alchimia.¹³⁸ Passò gli ultimi anni a Norwich, dove morì nel 1651.

In questi ultimi anni, Arthur Dee dovette avere stretta consuetudine con Browne, se a lui lasciò un gruppo di opuscoli e manoscritti alchemici, tra i quali un trattato *De lapide Philosophorum* di Dunstanus Episcopus Cantuariensis, cioè san Dunstano, che ha una parte capitale nella leggenda di John Dee.¹³⁹

Elias Ashmole, grande antiquario, alchimista e membro fondatore della Royal Society, si rivolse così a Browne per avere informazioni su John e Arthur Dee. Allora egli aveva già pubblicato il *Theatrum Chemicum Britannicum*, la più importante raccolta di testi alchemici inglesi. Ci è conservata la lettera con cui Browne rispose ad Ashmole, in data 25 gennaio 1658: «A malapena riesco a concepire come possa provare ad aggiungere qualcosa ai vostri commendevoli sforzi. Tuttavia accludo un elenco di quei trattati sull'argomento che ho in mio possesso, la gran parte dei quali ho ricevuto dal Dr. Arthur Dee, mio caro amico, figlio del vecchio Dr. Dee, il matematico. Il Dr. Dee è vissuto a lungo ed è morto a Norwich, e da lui ho ascoltato molti resoconti, che concordavano con ciò che voi avete riportato, a proposito di vostro padre e di Kelley, nelle vostre note. Egli fu un assiduo studioso di filosofia ermetica, e aveva ricevuto non poco incoraggiamento dall'aver assistito ad alcune proiezioni. E confermò con la massima decisione fino alla morte di averne viste spesso con i suoi occhi in Boemia, senza inganno, e per quanto ne so, se non gli fosse stato impedito da un incidente, non molti anni prima di morire si sarebbe ritirato oltremare per dedicarsi al processo solenne della grande opera».¹⁴⁰

Quindici anni più tardi, Ashmole dovette rivolgersi di nuovo a Browne, a proposito di John e Arthur Dee. Anche in questo caso ci resta la risposta di Browne. Questo secondo testo è più diffuso e ricco di particolari, sicché lo si può considerare uno dei più preziosi documenti sul caso Dee. Così comincia la lettera: «Conoscevo molto bene il Dr. Arthur Dee, e in una certa occasione mi diede un resoconto dell'intero corso della sua vita»; Browne accenna poi a manoscritti di John Dee, che erano in possesso di Sir William Boswell; passa infine a quanto Arthur Dee gli aveva raccontato del periodo praghese: «L'ho spesso udito affermare, anche sotto giuramento, di aver assistito alla proiezione e alla trasmutazione di piatti e caraffe di peltro in argento, poi acquistati dagli orefici di Praga, e che il Conte Rosenberg giocava a *quoits* usando anelli d'argento prodotti da una proiezione della suddetta; che questa trasmutazione fu compiuta grazie a una polvere in loro possesso, trovata in un vecchio posto accanto a un libro che non conteneva altro che geroglifici»;¹⁴¹ Browne accenna poi ai rapporti di John Dee con Kelley e la regina Elisabetta – e conclude la lettera ricordando i preparativi fatti da Arthur Dee per dedicarsi all'*opus alchymicum* ovvero, come Browne scriveva, il «processo solenne della grande opera».

Come si vede da queste lettere, Browne conosceva, attraverso Arthur Dee, la «vera storia» di John Dee e Edward Kelley. Ma la sua discrezione non lascia trasparire molto, e soprattutto non compare nessun giudizio esplicito sulle persone e sui fatti. Ma anche per questo le scarse notizie riferite da Browne sono il sigillo perfetto di una fra le più torbide e affascinanti storie del Rinascimento ermetico.

Forse non sapremo mai che cosa fosse quel «libro che non conteneva altro che geroglifici», al quale John Dee «si dedicò per lungo tempo».¹⁴² Ma possiamo più agevolmente ricostruire che cosa significassero i geroglifici per Sir Thomas Browne. Nella sezione sedicesima di *Religio Medici*, riferendosi al *Liber Naturae* – «il manoscritto pubblico e universale sempre aperto agli occhi di tutti» – Browne scriveva: «Fu questa la Sacra Scrittura e la teologia dei pagani; il corso naturale del sole portò costoro a tributargli una maggior ammirazione di quanta la sua posizione soprannaturale ne ottenne dai figli di Israele; gli effetti ordinari della natura destarono un maggiore entusiasmo negli uni, che tutti i suoi miracoli negli altri; indubbiamente i pagani erano più capaci di collegare e leggere quelle mistiche lettere, di quanto lo siamo noi cristiani, che volgiamo uno sguardo meno attento a questi comuni geroglifici, e non ci degniamo di succhiare la teologia dai fiori della natura».¹⁴³ È questo il primo fra i molti riferimenti ai geroglifici che troviamo nell'opera di Browne. Come suo costume, Browne non inventa né aggiunge nulla; egli dà solo una nuova e spesso splendida formulazione di teorie preesistenti.

Nel passaggio citato i geroglifici vengono introdotti come «linguaggio della natura». È un linguaggio inteso più chiaramente dai pagani – i quali solamente a quel *Liber* potevano riferirsi – che non dai cristiani, più disattenti di fronte a tali «mistiche lettere». Il *Liber Naturae* non è dunque scritto in caratteri matematici,¹⁴⁴ ma in immagini; o meglio, è un testo composto di segni acustici o visibili, corrispondenti fra loro e, al tempo stesso, adombranti una realtà superiore e invisibile. In un altro passo, Browne parla del valore geroglifico della musica – e, si intenda, non di una musica particolare, ma della stessa costituzione sonora dell'universo: «È un geroglifico e una recondita lezione sul mondo intero e sulle creature di Dio; una tale melodia all'udito, quale l'intero mondo, giustamente compreso, offrirebbe all'intelletto. Essa, insomma, è una fase sensibile di quell'armonia che, attraverso la mente, raggiunge l'orecchio di Dio: essa scioglie i legamenti del mio essere, lo disgrega, mi dilata al di fuori di me stesso, e par che a gradi mi trasfonda in Paradiso».¹⁴⁵ Si osservi, anche in questo caso, come il riferimento alla lettura del mondo – e a quel sovrano genere di questa che è la lettura geroglifica – sciolga e accenda all'istante la prosa di Browne, che ne acquista uno slancio stupendo, presentandoci una concentrata definizione dell'estasi nelle sue diverse fasi: spietrificazione – «essa scioglie i legamenti del mio essere»; morte rituale, smembramento – «lo disgrega»; distruzione dell'io individuale – «mi dilata al di fuori di me stesso»; assorbimento nella divinità – «e par che a gradi mi trasfonda in Paradiso».

In un altro passo di *Religio Medici*, Browne si riferisce a Mosè, «cui fu impartita tutta la scienza degli Egizi».¹⁴⁶ E altrove scriveva: «Rimangono sempre probabili quelle interpretazioni allegoriche, e forse il metodo mistico di Mosè

ebbe origine nelle Scuole dei geroglifici degli Egizi».¹⁴⁷

Sembra dunque che una eccezionale densità di significati sia collegata da Browne ai geroglifici. In *Religio Medici* i riferimenti sono rapidi e cursori, ma la *Pseudodoxia Epidemica* presupporrà nuovi capitoli della dottrina geroglifica. *Urn Burial* e *The Garden of Cyrus*, infine, potrebbero essere definiti meditazioni geroglifiche.

Ma Browne si fonda su una lunga tradizione, storia e mitologia dei geroglifici, ognuna delle sue affermazioni ha numerosi precedenti. Così non è possibile intendere che cosa significassero i geroglifici nella sua opera senza ripercorrere rapidamente, nei passaggi fondamentali, la storia di quella parola in Occidente.

Vicenda assai complessa, che è stata considerata finora solamente sotto alcuni aspetti, perché principalmente si è trattata la storia dei vari tentativi di decifrazione fino a Champollion. Ma in Occidente i geroglifici sono anche un mito – un mito ricco di numerose varianti sparse in diverse età, che segue fantomaticamente la nostra storia e affiora in punti cruciali. Al pari delle eresie, i grandi miti, direbbe Browne, «come il fiume *Aretusa*, benché perdano la loro corrente in un luogo, risorgono in un altro»;¹⁴⁸ compaiono e scompaiono per secoli. Il Seicento è l'età che porta il mito dei geroglifici al suo estremo sviluppo e a una delirante estenuazione. Dopo di allora, quel mito si disperderà in vari canali e avrà ancora varianti numerose, ma sempre più labili e celate.

III
«HIEROGLYPHICE LOQUI»

«Quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam divinarum
humanarumque rerum naturam aperire».

PIERIO VALERIANO, *Hieroglyphica*,
Basileae, 1556

Parlare per geroglifici: sembra questa una ambizione assai comune nel secolo diciassettesimo. A ogni livello, in forme diverse e con diversi riferimenti, ci si richiama all'Egitto e al suo linguaggio. È l'età in cui la letteratura degli emblemi e delle imprese ha la sua ultima fioritura:¹⁴⁹ gli emblemi più frivoli e i più devoti sono chiamati geroglifici – in Spagna, anzi, emblema si dice *jeroglifo*; così anche vengono definite le enigmatiche imprese dei nobili, dei dotti e dei regnanti; nella poesia incontriamo frequenti metafore sui geroglifici; scienziati leggono i geroglifici della natura e libri di alchimia parlano per geroglifici;¹⁵⁰ in margine a diagrammi ermetici e occulti troviamo scritto *Hieroglyphica*; la grande *summa* dell'epoca, l'*Oedipus Aegyptiacus*¹⁵¹ di Athanasius Kircher, offre una decifrazione e una teoria della lingua egiziana; si moltiplicano i commenti su antichità egiziane, vere o presunte, quali la *Mensa Isiaca*.¹⁵² È l'estremo dilagare ed estenuarsi di una *rinascenza geroglifica* cominciata due secoli prima;¹⁵³ movimento vasto e complesso, che è difficile rappresentare in unità.

Scopriamo in esso insospettite ramificazioni, divergenti tendenze, analogie improbabili. E tutto ruota intorno ad alcuni assiomi costanti, soggetti a varie interpretazioni su differenti livelli. Ma la storia di quegli assiomi comincia assai prima della umanistica *rinascenza geroglifica*. I primi testi ai quali occorre riferirci appartengono alla antichità classica.¹⁵⁴ «Voi Greci siete sempre dei bambini; un Greco non è mai vecchio» dice il sacerdote egiziano a Solone nel *Timeo*.¹⁵⁵ Questi Greci bambini, «giovani nell'anima», che non hanno «una antica tradizione, né dottrine incanutite», che non serbano memoria delle cicliche catastrofi cosmiche,¹⁵⁶ ci hanno lasciato testimonianze in molti testi del loro rispetto e della loro ammirazione per i barbari Egizi. Quei testi fanno risaltare a un tempo la fama dell'antica saggezza egiziana e il carattere favoloso ed estraneo di quella civiltà, secondo un'immagine che è già integralmente in Erodoto e sarà confermata, tra gli altri, da Plutarco e Diodoro Siculo. «Gli Egiziani sono straordinariamente religiosi, assai più di tutti gli altri uomini»;¹⁵⁷ «in molte cose hanno costumi e leggi contrarie a quelle degli altri uomini»;¹⁵⁸ e l'Egitto «possiede molte cose meravigliose e superiori a ogni racconto, in confronto a ogni altro paese». ¹⁵⁹ E forse l'immagine della perfetta reverenza antica sono quei graffiti incisi da anonimi viaggiatori greci sulla piastra di monumenti egizi: «Venni e mi meravigliai». ¹⁶⁰

Ma la suprema meraviglia dell'Egitto è il linguaggio. Un linguaggio sacro, per immagini, che implica nella sua costituzione una cosmologia, una scienza della natura e della divinità. Secondo diversi miti è anche il linguaggio più antico, e Platone riferisce nel *Fedro* la leggenda del dio egiziano Theuth, inventore delle arti e della scrittura. ¹⁶¹

Le fonti classiche sulla lingua egiziana presentano una curiosa concordanza: in termini diversi, si afferma che la scrittura geroglifica è simbolica e sacra; che in essa è racchiusa una dottrina religiosa segreta; che i geroglifici rappresentano direttamente cose, esseri o principi; che, perciò, essi significano la loro forma e *non hanno valore fonetico*. ¹⁶² Questo sarà un elemento fondamentale nelle varie interpretazioni dei geroglifici fino a Champollion. Così scrive Diodoro Siculo: «Non syllabarum compositione aut litteris verba eorum exprimuntur, sed imaginum formarum significatione usu memoriae hominum tradita» («Le parole non risultano dalla composizione delle sillabe o dalle lettere, ma dalla forma delle immagini e dal loro significato che l'esercizio imprime nella memoria degli uomini»). ¹⁶³ In un passo delle *Metamorfosi* di Apuleio, i geroglifici sono presentati come linguaggio segreto. È la scena in cui Lucio viene iniziato ai misteri di Iside: «Et iniecta dextera senex comissimus ducit me protinus ad ipsas fores aedis amplissimae, ritumque sollemni apertionis celebrato ministerio ac matutino peracto sacrificio, de operis aditu profert quosdam libros litteris ignorabilibus praenotatos, partim figuris cuiusque modi animalium concepti sermonis compendiosa verba suggerentes, partim nodosis et in modum rotae tortuosis capreolatimque condensis apicibus a curiositate profanorum lectione munita» («E posta la sua destra sopra di me, subito il vegliardo garbatamente mi condusse proprio all'entrata del vasto tempio, poi con solenne rito celebrò la cerimonia dell'apertura, e compiuto il sacrificio mattutino, trasse dai più riposti penatrali alcuni libri scritti in caratteri sconosciuti. Una parte di quei caratteri eran formati da figure d'animali di tutte le specie che suggerivano parole compendiose di un linguaggio concettuale; una parte da linee aggrovigliate in nodi, o curve in circolo come ruote, o anche addensate in file come travicelli, perché la lettura ne fosse impedita alla curiosità dei profani»). ¹⁶⁴

L'interpretazione simbolica dei geroglifici è affermata più volte anche nel *De Iside et Osiride* di Plutarco, dove si accenna inoltre al rapporto fra i grandi filosofi greci e i sacerdoti egizi: «Pitagora, a quanto sembra, fu grandemente ammirato e ammirò grandemente i sacerdoti egizi, e copiando la loro dottrina occulta e misteriosa, iscrisse i suoi principi in enigmi; infatti, assai prossimi ai cosiddetti geroglifici sono molti dei precetti pitagorici». ¹⁶⁵

Ma la pagina più rivelatrice sui geroglifici e insieme quella che avrà maggiore influenza sulle speculazioni successive è in Plotino. ¹⁶⁶ In essa troviamo i fondamenti della rinascenza geroglifica nel periodo umanistico. Plotino accenna al linguaggio dei «saggi egizi» nel corso di una dimostrazione sulla natura della *sophia*: «Tutte le cose che nascono, sia le opere dell'arte che le opere della natura, sono prodotte da una *sophia* ed è sempre una *sophia* che ne regge la produzione ... *Sophia* che non è fatta di teoremi, ma che è totale e una, non perché sia composta di diversi termini che riconduce all'unità; ma piuttosto, partendo da quella unità, si scioglie nel molteplice». ¹⁶⁷

Grazie a questa *sophia* possiamo contemplare la bellezza intelligibile nella natura e nell'arte. «Le cose naturali» infatti «sono immagini di altre cose». Sono immagini di realtà invisibili, anteriori e superiori, che appartengono al mondo intelligibile. La *sophia* è appunto la potenza della manifestazione: e poiché la totalità degli esseri esiste in primo luogo altrove (nel mondo intelligibile), ¹⁶⁸ la *sophia* ce ne offre una copia. E questa copia non può essere altro che immagine; perché «non bisogna credere che laggiù gli dèi e i beati contemplino delle proposizioni; laggiù non vi è formula espressa che non sia una bella immagine, quali ci rappresentiamo quelle che sono nell'anima del saggio, e non dei disegni di immagini ma delle immagini reali. Perciò gli antichi dicevano che le idee sono degli esseri e delle sostanze». ¹⁶⁹ A questo punto Plotino fa riferimento ai geroglifici: «È questo che hanno capito, mi sembra, i saggi dell'Egitto, che sia per scienza esatta o per dottrina naturale: per designare le cose attraverso la *sophia* non si servono di lettere disegnate, che si sviluppano in discorsi e proposizioni e rappresentano suoni e parole; disegnano invece delle immagini, ognuna di una cosa distinta; le incidono nei templi per designare tutti i caratteri di quella cosa; ogni segno inciso è dunque una scienza, una *sophia*, una cosa reale, colta immediatamente, e non un seguito di pensieri come un ragionamento o una deliberazione». ¹⁷⁰

Non è propria, dunque, dei geroglifici, la discorsività dei linguaggi comuni; come le immagini della natura, essi partecipano, invece, della *sophia* che fa accedere per conoscenza immediata al mondo intelligibile. Sono così in qualche modo il linguaggio platonico per eccellenza, e come tali saranno interpretati nel Rinascimento. ¹⁷¹ Ciò che importa, fra l'altro, nel passo di Plotino, è l'accento alla superiorità dei geroglifici sul linguaggio discorsivo.

Essi rappresenterebbero il corrispondente più approssimato, nel nostro mondo, alla conoscenza divina. Come gli dèi

sdegnano le proposizioni e contemplan immagini, così i geroglifici si offrono immediatamente alla contemplazione, saltando la mediazione del linguaggio articolato.

Risulta, dunque, che nessun autore classico ha menzionato il fatto, elementare e fondamentale, che i geroglifici vanno letti come un qualunque linguaggio alfabetico, dove a ogni lettera corrisponde un suono – seppure la lingua egiziana comprenda alcune possibilità affatto particolari, come ad esempio la scrittura crittografica.¹⁷² Ora, questo curioso e comune silenzio non può essere spiegato con argomenti frettolosi, quali la supposizione di un equivoco continuo e diffuso, dovuto a effettiva ignoranza del linguaggio. Troppo complesso ed enigmatico è l'insieme di quei fatti, perché si possa accantonarlo così facilmente.¹⁷³

Ma qualunque sia la spiegazione storica di questo elusivo problema, certo è che il mosaico delle fonti classiche sui geroglifici ci mostra l'immagine compiuta di un linguaggio simbolico. Tale immagine ha avuto una importanza enorme nella cultura europea. Sappiamo che non corrisponde propriamente alla lingua egiziana; ma la si può studiare in sé, come forma di un linguaggio ipotetico, ovvero come mito di un linguaggio.

«L'ostinazione con la quale gli autori classici si attenevano alle loro erronee interpretazioni, trascurando volutamente, si può dire, ogni prova che potesse confliggere con le loro idee preconconcette sulle allegorie, è davvero stupefacente».¹⁷⁴ Stando a queste parole dell'egittologo Iversen, si potrebbe quasi supporre che l'Egitto e i geroglifici siano serviti ai Greci da schermo per elaborare un fittizio e meraviglioso congegno di teoria linguistica. E, in ogni caso, nelle fonti classiche si trova in embrione quel mito dei geroglifici che le età successive continueranno a sviluppare.

Secondo una delle definizioni meno inadeguate, il mito – o fabulazione fondatrice di realtà – è una costruzione formale che media fra opposti fondamentali e irriducibili.¹⁷⁵ Si tratterà dunque di considerare se quell'immagine del linguaggio geroglifico che perdura fino alla decifrazione di Champollion non abbia un significato mitologico supplementare a quel più ovvio aspetto di ripetizione fondata su un equivoco iniziale. E se il mito è un metalinguaggio, esso sarà in questo caso il metalinguaggio di quella erronea descrizione. La nostra ipotesi è che quella interpretazione «platonica» dei geroglifici valga in Occidente da mito mediatore fra le opposizioni implicite nella scrittura alfabetica. E se, come molti vogliono, l'Occidente è la «civiltà della scrittura»,¹⁷⁶ non fa meraviglia che la nostra cultura sia stata e sia tuttora particolarmente sensibilizzata a «questioni alfabetiche». Ma prima di arrivare a una trattazione sincronica del mito, vogliamo accumulare alcune fra le più significative varianti diacroniche.

In età cristiana, il mito dell'Egitto e dei geroglifici è strettamente legato alle fortune del *Corpus Hermeticum*. Questa raccolta di trattati mistici viene oggi generalmente datata al secondo-terzo secolo dopo Cristo e attribuita ad ignoti autori, forse greci.¹⁷⁷

Ma per secoli quegli scritti erano stati ritenuti opera del mitico Ermete Trismegisto, nome greco del dio Theuth, inventore delle arti e delle lettere. Essi sarebbero, perciò, il *corpus* della saggezza egizia? Clemente d'Alessandria, descrivendo una processione di sacerdoti egizi, accenna ai libri di Ermete Trismegisto. Sarebbero quarantadue opere, di cui trentasei sulla filosofia e sei sulla medicina.¹⁷⁸ Non possiamo dire se Clemente si riferisse proprio ai testi che ci sono pervenuti; comunque quelle parole furono considerate per secoli una conferma della autenticità del *Corpus Hermeticum*.

Altre fonti della prima cristianità fanno menzione del *Corpus Hermeticum*. Un passo di Lattanzio e uno di Agostino mostrano già in germe due diverse interpretazioni che avranno enorme sviluppo parecchi secoli più tardi. In Lattanzio troviamo un primo tentativo di assorbimento della dottrina ermetica nel cristianesimo: gli scritti di Ermete Trismegisto sarebbero precedenti a quelli di Platone e Pitagora; vi si troverebbe una prefigurazione della dottrina cristiana sul Logos; Ermete sarebbe perciò uno dei profeti che annunciarono l'avvento di Cristo.¹⁷⁹

Agostino invece scrisse che la dottrina ermetica insegnava l'idolatria; e che, se Ermete profetizzò l'avvento del cristianesimo, quella conoscenza gli veniva dai demoni. Così interpretò il passaggio dell'*Asclepius* sulla fine della religione egiziana come un annuncio del tramonto dell'idolatria.¹⁸⁰

La tradizione ermetica seguì nel Medioevo correnti continue e sotterranee, sicché è assai difficile farne la storia. Si sviluppò una ricca letteratura pseudo-ermetica, composta soprattutto di trattati alchemici, magici e astrologici.

Un frammento ermetico, la *Tabula Smaragdina*, divenne tavola assiomatica dell'alchimia; assai importante fu l'influenza dell'*Asclepius* sui grandi pensatori del secolo dodicesimo. Julius Ruska scrisse uno studio memorabile sulle fortune della *Tabula Smaragdina*, ma una storia generale della tradizione ermetica nel Medioevo manca tuttora.¹⁸¹

Il potere fascinatorio dell'Egitto si tramandò così attraverso la letteratura ermetica e le fonti classiche. Ultima propaggine di queste possono essere considerate le indicazioni nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia.¹⁸²

Dopo la conquista araba del 642 i riferimenti sembrano essere sempre più scarsi. Non mancano però tracce inaspettate; ad esempio le quattro sfingi fatte in Italia centrale nel tredicesimo secolo. Una di queste, firmata fra Pasquale (1286), si trova a Viterbo, le altre sono a Civita Castellana e nel chiostro di San Giovanni in Laterano.¹⁸³

La grande rinascita geroglifica che inizia nel Quattrocento e avrà una così lunga storia è fondata soprattutto sulla esegesi di due testi: il *Corpus Hermeticum* e gli *Hieroglyphica* di Horapollone.

Il manoscritto di Horapollone fu scoperto nel 1419 da Cristoforo de' Buondelmonti nell'isola di Andros. Sul manoscritto della Laurenziana è scritto: «Ego Christophorus presbyter de Buondelmont de Florentia hunc emi librum apud Andron insulam Maris Aegei MCCCCXIX mensis Junii» («Io, Cristoforo de' Buondelmonti, prete di Firenze, ho comprato questo libro sull'isola di Andros, nel mar Egeo, nel mese di giugno del 1419»). Poche righe in margine al manoscritto attribuiscono il testo a Horapollone di Nilopoli e la traduzione greca a un certo Filippo.

Non si hanno dati sufficienti per accertare con sicurezza chi fosse l'autore e quando sia vissuto. Datazioni recenti del testo lo attribuiscono, in ogni modo, al quarto secolo dopo Cristo.¹⁸⁴ Nel Rinascimento, però, si suppose anche in questo caso che l'opera fosse sicuramente egiziana e fondata sui più antichi insegnamenti dei sacerdoti.¹⁸⁵

Gli *Hieroglyphica* di Horapollone sono un elenco di geroglifici, diviso in due libri. Di ognuno di essi viene spiegato sommariamente il significato, che di solito è allegorico. In certi casi si tratta effettivamente di geroglifici egizi, in altri di emblemi animali appartenenti alla tradizione della storia naturale, in altri casi ancora di figure e interpretazioni di

cui non è stata accertata l'origine. Ma nella maggior parte dei casi è possibile stabilire una derivazione diretta o indiretta di quelle immagini da geroglifici.¹⁸⁶

Nel 1460, poi, un monaco che faceva ricerche di manoscritti al servizio di Cosimo de' Medici portò a Firenze dalla Macedonia una copia quasi completa del *Corpus Hermeticum*.

L'interesse per i testi egiziani era già allora vivissimo. Trenta anni prima, Ciriaco d'Ancona, nel corso dei suoi viaggi, aveva raccolto antichità egizie e le aveva fatte trasportare in Italia. Nel 1435 una iscrizione geroglifica da lui trovata veniva spedita a Firenze.¹⁸⁷ Biondo accenna ai geroglifici nella *Roma Instaurata* (1444-1446).

Non meraviglia, perciò, che Cosimo de' Medici, nell'ultimo anno della sua vita, raccomandasse a Ficino di dedicarsi al *Corpus Hermeticum* prima di affrontare la traduzione di Platone.¹⁸⁸ Così, nel 1463, Ficino portava a compimento la sua versione del *Corpus Hermeticum*. Se l'Egitto era il luogo originario della filosofia, se Platone e Pitagora¹⁸⁹ avevano seguito l'insegnamento di Ermete Trismegisto, contemporaneo di Mosè, era giusto cominciare dai testi ermetici, fonte prima della sapienza platonica. Ficino, inoltre, accolse integralmente l'interpretazione plotiniana dei geroglifici e affermò che il linguaggio egiziano era stato rivelato da Ermete Trismegisto, identificato con Theuth: «Hunc (Hermes) asserunt occidisse Argum, Aegyptiis praefuisse, eisque leges ac literas tradidisse. Literarum vero characteres in animalium, arborumque figuris instituisse» («Sostengono che Hermes uccise Argo, governò sugli Egizi e insegnò loro il diritto e la letteratura. Elaborò inoltre una forma di scrittura basata sulle immagini di animali e piante»).¹⁹⁰

È in questi anni che possiamo fissare l'inizio della grande rinascenza geroglifica. Come spesso accade, l'atmosfera era già pronta ad accogliere quei testi. Nel 1489 Ermete Trismegisto veniva raffigurato come profeta sul pavimento della cattedrale di Siena. Nell'iscrizione ai suoi piedi lo si chiama «Ermete Trismegisto contemporaneo di Mosè». Al suo lato è una figura di Mosè supplicante, che tende a Ermete un libro su cui si legge: «Suscipite o licteras et leges Egiptii» («Accogliete le lettere e le leggi, o Egizi»). Ermete tiene in mano una tavola su cui sono iscritte alcune parole derivate dall'*Asclepius* e leggibili in senso cristiano: «Deus omnium creator / secum Deum fecit / visibilem et hunc / fecit primum et solum / quo oblectatus est / et valde amavit proprium / filium qui appellatur sanctum verbum» («Dio, creatore di tutto, / da sé generò un Dio / visibile e ne / fece il primo e il solo / e di lui si compiacque / e lo amò intensamente come proprio / figlio, chiamandolo santo Verbo»).

Dopo la scoperta degli *Hieroglyphica* di Horapollo e del *Corpus Hermeticum*, si manifesta in varie forme una sorta di moda o voga geroglifica, che creerà il terreno propizio per l'elaborazione della letteratura degli emblemi e delle imprese, oltre che per i primi tentativi di studio sistematico sul linguaggio geroglifico. I tre testi che, secondo Giehlow,¹⁹¹ vanno considerati all'origine di ogni susseguente sviluppo della rinascenza geroglifica sono la *Hypnerotomachia Poliphili*, i *Commentaria* di Annio e gli *Hieroglyphica* di Valeriano. Queste opere di fatto segnano alcune varianti fra le più significative nella rinascenza geroglifica.

Si tratterà, rispettivamente, di una nuova applicazione e reinvenzione del linguaggio geroglifico, che vuole proporre l'uso comune; di un primo tentativo di riattivare nella storia e nella politica i poteri dell'Egitto; e, infine, della prima grande *summa* della dottrina geroglifica.

La prima e più fantasiosa applicazione della scrittura geroglifica è nella *Hypnerotomachia Poliphili*, il romanzo di Francesco Colonna, che fu pubblicato nel 1499, ma era stato scritto nel 1467. Si sa che questo libro ebbe enorme fortuna nel Rinascimento, sia per le incisioni che lo illustravano sia per i diversi commenti e le interpretazioni ermetiche che lo accompagnavano. Francesco Colonna era evidentemente sensibile a ogni uso abnorme e costruito del linguaggio: la *Hypnerotomachia* è scritta in un linguaggio di invenzione, una deformazione delicata e affascinante dell'italiano e del latino. In quest'opera Colonna provò a elaborare diversi esempi di scrittura geroglifica. Si tratta di immagini disposte in sequenza di cui ci viene data la traduzione, ma che dovrebbero essere lette direttamente come comuni iscrizioni. Un esempio elementare è la rappresentazione del motto di Augusto: un cerchio e il delfino intorno all'ancora. La lettura dell'immagine è *Semper festina lente*. Curiosamente il modello per le iscrizioni geroglifiche di Colonna non è affatto egiziano. Si tratta invece del complesso fregio di un tempio dedicato a Nettuno, che si trovava allora a San Lorenzo fuori le Mura. Si riteneva a quel tempo comunemente che si trattasse di geroglifici.¹⁹²

Ancora Erasmo suppone che i geroglifici della *Hypnerotomachia* siano tratti da un'opera perduta di Cheremone. Era questi un Egiziano, maestro di Nerone, che scrisse effettivamente un'opera sui geroglifici di cui ci restano pochi frammenti, sufficienti però a farci supporre che si dovesse trattare di un'opera assai più densa e complessa degli *Hieroglyphica* di Horapollo.¹⁹³

Annio o Nanni da Viterbo era prelato, segretario di Papa Alessandro VI Borgia.¹⁹⁴ Personaggio affascinante e mistificatorio, perseguì con costanza un suo disegno politico che avrebbe dovuto dimostrare l'origine egiziana, e non greca, della cultura italiana e la discendenza dei Borgia da Osiride.

Nel suo vagare per il mondo, Osiride sarebbe comparso anche in Italia, avrebbe cacciato i giganti, fondato la civiltà e trasmesso il suo potere ai suoi discendenti e da questi appunto sarebbero nati i Borgia. Per dare dimostrazione di questa sua ambiziosa teoria, Annio pretese di aver scoperto testi ignoti di Berceo e Manetone, che avrebbero confermato le sue tesi. Questi testi erano una abile contraffazione scritta da Annio stesso e furono pubblicati insieme a fonti genuine e a commentari negli *Antiquitatum variarum volumina XVII* (1498). È stato dimostrato che la teoria di Annio è fondamento degli affreschi di Pinturicchio nell'Appartamento Borgia al Vaticano.¹⁹⁵ Alessandro VI vi è identificato con il bue sacro Apis. Un bue, di fatto, compare nello stemma dei Borgia e quegli affreschi «egiziani» valevano così a vivificarlo, facevano riacquistare all'immagine la sua potenza totemica.¹⁹⁶

È questo un esempio di processo, comune a tutta l'epoca, di volontaria riattivazione dei simboli: «Nel processo che chiamiamo Rinascimento questi simboli antichissimi, carichi di emozione, si risvegliano e nascono a nuova vita».¹⁹⁷

Ma Nanni non si limitò a inventare testi. Inventò anche antichità egiziane, fingendo di scoprirle per la prima volta. In un santuario presso Viterbo egli pretese di aver dissotterrato una delle colonne con iscrizioni geroglifiche che, secondo la narrazione di Diodoro, Osiride aveva lasciato nei diversi paesi da cui era passato.

La storia dell'egittologia comincia con questa ingegnosa frode. Tale era il potere dei geroglifici che dovranno passare più di due secoli perché cominci a manifestarsi il progetto di darne una *mera* decifrazione.¹⁹⁸ Prima di allora essi attrarranno come calamita solo i più grandiosi e improbabili progetti: la restaurazione della saggezza segreta; letture linguisticamente inesatte, ma giuste al livello del simbolo; elaborazioni di linguaggi figurati; genealogie mitologiche. Infine Champollion, che ruppe quel vero circolo magico, rischiò di essere annientato dalla sua impresa.¹⁹⁹

Si può dire, di fatto, che – così come l’Africa ha rappresentato l’inconscio istintuale dell’Europa – l’Egitto ne ha figurato l’inconscio intellettuale. Si presentava l’Africa come selvaggia, barbara e insidiosa – e ciò voleva dire innanzitutto che gli istinti dovevano essere giudicati selvaggi, barbari e insidiosi. Al tempo stesso, per una naturale ambivalenza, l’Africa offriva il richiamo del totalmente estraneo e affascinante. Omologamente, l’Egitto ha avuto una fama nera e nefasta, mentre al tempo stesso si trasmetteva l’immagine della saggezza segreta egizia – fino al *Flauto magico* e al più melassoso occultismo californiano. Si mescolavano così calunnia e reverenza per quella possibilità abbandonata, che rappresentava l’idea di una civiltà estranea alla *Aufklärung*, tradizionale e statica, fondata non più sulla efficienza scientifica ma sulla efficacia magica. E lo *spettro dell’Egitto* ha così accompagnato per secoli la nostra storia.

Arriviamo infine agli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, ovvero Giovanni Pietro Dalle Fosse. «Cameriere segreto» di Leone X, preferì poi gli studi alla carriera ecclesiastica. Dopo un lavoro durato tutta la sua vita, egli pubblicò a Basilea nel 1556 gli *Hieroglyphica*, enorme trattato di vastissima erudizione. In cinquantotto libri, vengono esaminati geroglifici, veri e presunti, di ogni specie, e ogni immagine è accompagnata da un ricco commento. Vi si fa riferimento alle precedenti opere geroglifiche ma anche a lapidari, bestiari e, in genere, a ogni testimonianza della tradizione simbolica. Valeriano intendeva ricostruire quel *linguaggio muto*, o *linguaggio di idee*, che si supponeva incarnato nei geroglifici. La sua opera, frequentemente ristampata, ebbe enorme influenza.²⁰⁰

Quando Valeriano pubblicò gli *Hieroglyphica*, era già nato il nuovo genere letterario degli emblemi, che per più di un secolo ebbe straordinaria fortuna.²⁰¹ Il grande giurista Andrea Alciato aveva inventato la formula di questa letteratura e il suo *Emblematum liber* ne è il modello.²⁰²

Alciato fu assai probabilmente ispirato dalla traduzione di Horapollone pubblicata dal Fasanini²⁰³ nel 1517. Egli stesso scrisse, nel *De verborum significatione*, che i suoi emblemi dovevano essere considerati parte della letteratura geroglifica: «Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata» («Le parole significano, le cose vengono significate. Tuttavia, qualche volta anche le cose possono esse stesse significare: è il caso dei geroglifici, in Horus e Cheremone. Su questo tema ho scritto anch’io un libretto in versi intitolato *Emblemi*»).

Un emblema è composto da una figura, accompagnata da un motto e da una stanza che illustra la relazione fra l’immagine e il motto. Il senso dell’immagine è generalmente una allegoria morale.

Il libro di Alciato ebbe grandissimo successo,²⁰⁴ sicché in breve gli emblemi erano diventati un nuovo e fecondo genere di letteratura. Conosceva in quel tempo grande fortuna anche la letteratura delle imprese, genere affine agli emblemi. L’impresa «non è altro che la rappresentazione simbolica di un proposito, di un desiderio, di una linea di condotta (ciò che si vuole “imprendere” o intraprendere) per mezzo di un motto e di una figura che vicendevolmente s’interpretano».²⁰⁵ Si vede dunque quanto prossimi fossero i due generi e quanto facilmente potessero mescolarsi. Identici sono i presupposti – e sarà il caso di accennarvi, perché nulla può illustrare più chiaramente l’ambiguità, l’ambivalenza e le divergenti tensioni della rinascenza geroglifica.

Esamineremo due emblemi – due esempi che rivelano caratteri opposti e connessi di quella lettura. Il primo sia un emblema di Alciato: l’immagine mostra una mano mozzata aperta su un paesaggio con un ponte in rovina; sul palmo della mano è un occhio aperto. Il motto dice: «Sobrie vivendum et non temere credendum» («Bisogna vivere con equilibrio e non credere alla leggera»). La spiegazione è nella stanza:

Ne credas, ne (Epicharmus ait) non sobrius esto:
Hi nervi, humanae membraque mentis erunt.
Ecce oculata manus credens id quod videt. Ecce
Pulegium, antiquae sobrietatis olus
Quo turbam ostenso sedaverit Heraclitus,
Mulxerit et tumida seditione gravem.²⁰⁶

Si osserva subito il carattere inquietante e singolarmente ricco della figura: una mano mozzata sospesa in un paesaggio con un ponte crollato e un occhio aperto sul palmo di quella mano. Il silenzio onirico di quell’immagine; il suo presentarsi come cosa ovvia, ma di una ovvietà impossibile: tutto ciò aumenta la sorpresa, il potere di un interrogativo a cui non si può supporre risposta. Ma la risposta c’è: «Sobrie vivendum et non temere credendum» dice il motto. E la stanza spiega inoltre che la mano oculata appartiene all’uomo prudente, che non crede prima di toccare. Così, da una parte abbiamo una immagine ferocemente enigmatica, dall’altra una massima della più ovvia moralità. La scissione fra i due elementi è totale. L’immagine, nonché avere la trasparenza del geroglifico, respinge ogni delucidazione verbale. E le parole sono massime pedanti.

Le immagini non vengono più riconosciute per quelle che sono – e cioè potenze inesauribili dal discorso –, ma si pretende all’opposto di tradurle direttamente e senza residuo in un particolare discorso, piuttosto povero di termini, rigido e sommariamente formalizzato, quale è il linguaggio delle massime morali umanistiche. Perciò la sproporzione e lo stridore fra immagine e parola. Chi apra un libro di emblemi tenendo aperto l’occhio della *imaginatio vera*²⁰⁷ è immediatamente colpito dalla forza e pregnanza di certe immagini. Passando alla lettura del testo, si ha un’impressione di imbarazzo, di sinistro equivoco. Sembra che l’immagine sia stata cancellata in tutti i suoi caratteri, salvo il particolare spesso banale che serve da pretesto al motto – ovvero che ogni suo carattere traduca una parola del testo, il che porta allo stesso effetto.²⁰⁸ «Il lettore deluso, trovando solo luoghi comuni vestiti in abiti trasparenti, comincia con ragione a meravigliarsi della protervia che ha posto simili sciocchezze sotto il patronato della Sfinx».²⁰⁹

Il genere stesso dell’emblema, questo genere che sembrerebbe rappresentare la più stretta congiunzione fra immagine e parola, è invece sintomo di una evoluzione generale in senso affatto opposto, che segnerà poi sempre più i secoli successivi. Si tratta di una progressiva svalutazione dell’immagine e, parallelamente, della sua proliferazione cieca. L’immagine assume una vita autonoma e incontrollata, mentre la parola perde sempre più il suo potere di traduzione – e perciò di assorbimento nella coscienza – dell’immagine.

Dal geroglifico si passa alla metafora,²¹⁰ che nell’accezione moderna viene a significare ornamento, decorazione, definizione non vincolante. Ma questa figura retorica così svalutata e poco seria invaderà il mondo, stenderà i suoi filamenti su ogni regione della realtà – e le cose stesse diventeranno metafore. Il mondo apparirà tramutato in una serie di emblemi viventi il cui testo si sia per sempre smarrito.

Il secondo esempio²¹¹ che vogliamo considerare è il motto di Augusto *Festina lente*, rappresentato da un granchio e

una farfalla. Waldemar Deonna ha magistralmente analizzato questa immagine, riconducendola alle sue origini. Quella figura, che nei testi di emblemi non denotava ormai nulla più che la congiunzione di lentezza e rapidità, aveva anticamente tutt'altro significato. Essa designava, fra l'altro, le due porte solstiziali, Cancro e Capricorno, la *ianua coeli* e la *ianua inferni*, punti nodali di tutta l'antica dottrina zodiacale. Tale immagine, dunque, implica una intera cosmologia – e la ricchezza delle associazioni a essa collegata è enorme.

Questo esempio ci mostra un altro aspetto della letteratura degli emblemi. Essa ci appare, questa volta, come l'alveo mortuario della tradizione simbolica – quella tradizione che, ormai depauperata e disseccata, i neoplatonici rinascimentali volevano rinnovare. E quale differenza fra i grandi testi platonici e le raccolte di emblemi. Da una parte, l'ultimo grandioso progetto di rinascita dei simboli, il tentativo di riaccostarsi al potere delle immagini tramite la dottrina egizia. Dall'altra, un esercizio pedante, che avvilisce immagini immemoriali e grette massime di moralità. I libri di emblemi sono veri ossari della simbolica.

Scrivendo Hamann: «La parola della Creazione traversa tutti i climi fino alla fine del mondo e in ogni idioma si intende la sua voce. Ma dovunque sia la colpa, *fuori di noi o dentro di noi*, nella Natura non resta a nostro uso nient'altro che dei frammenti, *disjecta membra poetae*».²¹²

Dopo la caduta, già la natura stessa diventa frammento; parla e si rivela solo a tratti, in quelle immagini privilegiate che sono i geroglifici. Ma una ulteriore dispersione la attende – e cioè il progressivo depauperamento, l'oblio della simbolica naturale, l'incrinatura della tradizione che ne trasmise i significati. I resti di questa seconda dispersione, i *disjecta membra* della simbolica, sembrano raccolti nella letteratura degli emblemi. Accatastate in un solo magazzino, immagini di ogni specie sono confuse per sempre: gli amorini degli epigrammi alessandrini si scambiano con le apparizioni angeliche dei mistici; antichi segni cosmologici, rebus, metafore letterarie sono disposti sulla stessa ruota.

Questo arsenale di immagini servirà ad alimentare nei secoli successivi, e fino a oggi, quelle assai diverse invenzioni che vengono classificate nella ambigua categoria del fantastico. Come disse Hello: «In poche parole, il fantastico è la parodia del simbolismo».²¹³

Ma la fortuna dei geroglifici nell'età umanistica non coinvolge solamente la letteratura degli emblemi e delle imprese. Il suo contesto è assai più largo e complesso. Il nostro assunto è di segnare alcuni punti chiave in quello che si è chiamato *Rinascimento geroglifico*. È questo un filone affatto preciso e inconfondibile nell'epoca. Il Rinascimento non si volge solo alla Grecia e a Roma, né si cura unicamente dell'archeologia eroica e dell'esemplarità morale. Parallelo, contemporaneo e concorrente è il Rinascimento che si volge all'Egitto come luogo esemplare e modello eterno.²¹⁴

Questo movimento è centrato su un diverso nesso di temi, che si possono sommariamente esplicitare: si tratta, innanzitutto, dell'idea di una sapienza mistica risalente all'inizio dei tempi e trasmessa attraverso una serie ininterrotta di anelli. L'Egitto sarebbe la fonte di quella sapienza. Implicita in questa idea è la negazione di ogni radicale discordanza fra tradizione pagana e tradizione cristiana.

Così Ficino, ad esempio, volle stabilire una genealogia della *Prisca Theologia* – questa primordiale tradizione platonica, di cui Platone stesso sarebbe stato l'ultimo anello. L'origine e luogo di nascita di quella dottrina doveva essere naturalmente l'Egitto²¹⁵ e il *Corpus Hermeticum* era considerato il testo più antico, da cui gli altri sarebbero discesi. Ovvero si ammetteva che solo i testi di Zoroastro fossero altrettanto antichi.²¹⁶

Pico della Mirandola, d'altra parte, ammette un parallelismo fra la tradizione ebraica, e in particolare la Cabbala, e la *Prisca Theologia*.²¹⁷ Questa conciliazione fra dottrina ermetica, tradizione ebraica e teologia cristiana sarà tentata con timidezza o audacia, in varie sfumature, dai grandi filosofi platonici del Rinascimento. Pico insiste principalmente sulla corrispondenza fra Cabbala ed ermetismo; Ficino consacrerà la *Theologia platonica* e il *De Christiana religione* a un tentativo di completa conciliazione fra platonismo e teologia cristiana, attraverso la mediazione di Dionigi Areopagita. Simili intenzioni si riscontrano nell'opera di altri filosofi platonici dell'epoca.

Ma «ritorno all'Egitto» vuol dire egualmente ritorno alla magia – e questo è un altro punto centrale del Rinascimento geroglifico. Si torna a considerare l'efficacia magica delle immagini, e l'occasione prima sarà data dalle figure magiche per eccellenza: i geroglifici. Si sa che l'Egitto è tradizionalmente «terra della magia»; e si è detto, inoltre, che l'*Asclepius* era stato considerato nel Medioevo un testo di magia, e come tale condannato da san Tommaso.²¹⁸

Allo stesso modo si tendeva ora a trattare l'intero *Corpus Hermeticum*. Frances Yates e D.P. Walker hanno analizzato con cura le varie teorie della magia che troviamo in Pico, Ficino, Patrizi, Lazzarelli, Bruno, Campanella. Si danno diversi atteggiamenti – dalla cauta accettazione di Ficino all'entusiastica esaltazione di Bruno. In ogni processo i punti rivelatori sono gli estremi. Sceglieremo perciò come esempio proprio le due soluzioni più lontane – e cioè quelle di Ficino e Bruno. Da una parte la soluzione più discreta e timida, dall'altra quella segnata dalla furia e audacia riformatrice.

Soprattutto nei *Libri de vita* – e in particolare nel terzo libro *De vita coelitus comparanda* –, Ficino elaborò una teoria della magia talismanica.²¹⁹ La sua prima mira era di assorbire in un sistema teologico la sfera della magia, in tutte le sue forme, anche le più brutalmente operative. Ficino prescrive come si debbano comporre talismani per attirare le potenze benigne del cielo.

Una delle sue fonti principali è probabilmente il *Picatrix*,²²⁰ testo arabo di magia e astrologia che ebbe tanta influenza per secoli in Europa. Ma Ficino non si abbandona alla dottrina esposta dalle sue fonti magiche. Preoccupato dalla condanna di san Tommaso,²²¹ egli vorrebbe compiere una troppo difficile conciliazione. Si riferisce a ogni sorta di pratiche magiche, ma vuole filtrare e sublimare i *grimoires* in una depurata sfera platonica: «Com'è elegante, com'è artistica e raffinata questa moderna magia naturale! Se pensiamo al filosofo neoplatonico che canta gli inni orfici, accompagnandosi con la sua lira da braccio decorata con effigi di Orfeo che incanta gli animali, e paragoniamo questa visione rinascimentale con i barbari borborigmi di alcune invocazioni in *Picatrix*, il contrasto fra magia vecchia e nuova è penosamente evidente».²²² La soluzione di Ficino è un compromesso e il suo ritorno all'Egitto si ferma a metà strada.

Affatto opposta è la via scelta da Giordano Bruno.²²³ Non si trattava, per lui, di adattare cautamente una costruzione metafisica alle dottrine ermetiche. Per Bruno l'Egitto è un vessillo profetico, l'insegna di un rinnovamento universale che implica, fra l'altro, il rovesciamento dell'ordine politico esistente. Nella mirabile traduzione di Bruno, il lamento dell'*Asclepius* vibra della più desolata tensione: «O Egitto, Egitto, delle religioni tue solamente rimarranno le favole, ancor incredibili alle generazioni future, alle quali non sarà altro, che narri gli pii tuoi gesti, che le lettere sculpite nelle pietre, le quali narreranno non a dei ed uomini (perché questi saranno morti, e la deitade sarà trasmigrata in cielo), ma a Sciti ed Indiani, o altri simili di salvaggia natura. Le tenebre si preponderanno alla luce, la morte sarà giudicata

più utile che la vita, nessuno alzarà gli occhi al cielo, il religioso sarà stimato insano, l'empio sarà giudicato prudente, il furioso forte, il pessimo buono. E credetemi che ancora sarà definita pena capitale a colui che s'applicherà alla religion della mente; perché si troveranno nuove giustizie, nuove leggi, nulla si troverà di santo, nulla di religioso: non si udirà cosa degna di cielo o di celesti. Soli angeli perniciosi rimarranno, li quali meschiati con gli uomini forzaranno gli miseri all'audacia di ogni male, come fusse giustizia; donando materia a guerre, rapine, frodi e tutte altre cose contrarie alla anima e giustizia naturale: e questa sarà la vecchiazza ed il disordine e la irreligione del mondo. Ma non dubitare, Asclepio, perché, dopo che saranno accadute queste cose, allora il signore e padre Dio, governor del mondo, l'onnipotente proveditore, per diluvio d'acqua o di fuoco, di morbi o di pestilenze, o altri ministri della sua giustizia misericordiosa, senza dubbio donerà fine a cotal macchia, richiamando il mondo all'antico volto».²²⁴

La teoria ermetica è accettata da Bruno nella sua integrità e la parte magica ne viene esaltata anziché diminuita o attutita. Così, ad esempio, ciò che fa la straordinaria novità di molte opere di Bruno è il suo tentativo di fondare un sistema mnemotecnico appunto su quei presupposti.

Anziché cristianizzare l'ermetismo, Bruno tenta di riportare il cristianesimo all'Egitto. Così egli sosteneva che la croce originaria sarebbe la *crux ansata* – lo *ankh* egiziano: «Vedendo ch'io e gli altri ci segnavamo con la croce disse Bruno che non occorre fare questo segno perché Christo non fu messo sopra la croce, ma fu confitto sopra dui legni, sopra li quali si solevano sospendere i condannati e che quella forma di croce che hoggidi si tiene sopra l'altari era un carattere e segno ch'era scolpito nel petto della Dea Iside, e che quel segno dagl'antichi era sempre tenuto in veneratione, e che i Christiani l'havcano rubbato da gl'antichi fingendo che in quella forma fosse il legno sopra il quale fu affisso Christo...».²²⁵

Bruno ha lasciato pagine incandescenti sulla potenza delle immagini. Naturalmente anch'egli riteneva che i geroglifici fossero la categoria suprema fra tutti i segni. Nessun altro ha spinto tanto all'estremo la teoria della loro efficacia magica. Si consideri, ad esempio, quanto scriveva nelle *Theses de magia*: «Ad haec illud est quoque observandum, quod intelligentiae occultae non ad omnia idiomata aures advertunt aut intelligentiam; voces enim, quae sunt ex institutione hominum, non ita attenduntur sicut voces naturales. Propterea cantus, praecipue autem horum tragici (sicut notat Plotinus), in dubiis animae maximam habent efficaciam. Similiter et omnes scripturae non sunt eius momenti, cuius sunt characteres illi, qui certo ductu et figuratione res ipsas indicant, unde quaedam signa in invicem inclinata, se invicem respicientia, amplectentia, constringentia ad amorem; adverse vero declinantes, disiectae ad odium et divortium; concisae, mancae, disruptae ad perniciem; nodi ad vincula, explicati characteres ad dissolutionem. Et haec non sunt in quadam certa et definita forma, sed quilibet, pro dictamine sui furoris seu impetu sui spiritus, in ipsius operis patrationem, ut aliquid desiderat aut execratur, ita utcunque rem quodam impetu nodis ipsis sibi designans et veluti praesenti numini experitur certas vires, quas nullo eloquio et elaborata oratione vel scriptura experiretur. Tales erant litterae commodius definitae apud Aegyptios, quae hieroglyphicae appellantur seu sacri characteres, penes quos pro singulis rebus designandis certae erant imagines desumptae e rebus naturae vel earum partibus; tales scripturae et tales voces usu veniebant, quibus Deorum colloquia ad mirabilium exequutionem captabant Aegyptii» («Oltre a ciò, bisogna poi osservare che le intelligenze occulte non offrono il loro ascolto o la loro capacità di comprensione a tutti i linguaggi; infatti, le voci che sono di istituzione umana non vengono ascoltate con la stessa attenzione rivolta alle voci naturali; perciò i canti, soprattutto quelli tragici (come osserva Plotino), hanno grandissima efficacia nelle situazioni di difficoltà dell'anima. Allo stesso modo, neanche le scritture possiedono tutte quell'efficacia che hanno invece caratteri che alludono alle realtà cui rimandano mediante i tratti che li compongono, per cui alcuni segni sono piegati gli uni verso gli altri, si guardano gli uni gli altri, si abbracciano, si costringono all'amore, oppure si piegano in direzioni opposte, disgiunti per l'odio e la separazione; frammentati, imperfetti, rotti per produrre rovina; nodi per vincolare, caratteri aperti per liberare e sciogliere. E questi caratteri non possiedono una loro forma certa e definita, ma chiunque, a seconda del dettato del suo furore o dello slancio del suo spirito, a compimento della propria opera, a seconda che desideri o respinga una cosa, così, con una sorta di furore rappresentando a sé la cosa coi nodi stessi, e come per un nume presente, sperimenta determinate forze che non sperimenterebbe con nessuna facondia ed eleganza di parola pronunciata o scritta. Di tal genere erano le lettere più adeguatamente definite presso gli Egizi, che infatti le chiamano geroglifici, ossia caratteri sacri. Gli Egizi avevano a disposizione per designare le singole cose determinate immagini derivate dagli enti naturali o da loro parti, ed avevano in uso tali scritture e tali voci, con le quali cercavano di entrare in contatto con gli dèi per compiere operazioni mirabili»)²²⁶

Ma la riforma proclamata da Bruno, il ritorno all'Egitto, lo «spaccio della bestia trionfante» dal cielo degradato, non si compiranno e Bruno stesso sarà arso sul rogo.

La marea della voga geroglifica crescerà ancora, seppure sempre più dispersa, contaminata dai più opposti elementi, divulgata e spesso fatua. Nel grande calderone del Seicento confluiscono infine i relitti di tutto il passato: alcuni per essere sepolti o abbandonati, altri per accedere poi al Regno dei Lumi. In questa estrema ondata appare la *summa* grande e compendio in cui culmina e si spegne la rinascenza geroglifica: l'*Oedipus Aegyptiacus* di Athanasius Kircher.

«Per i suoi contemporanei Kircher era assai prossimo all'*idea hominis universalis*».²²⁷ Il gesuita Athanasius Kircher è l'esempio più grandioso della pansofia seicentesca: i suoi libri numerosissimi e ambiziosi trattano di ogni genere di soggetti²²⁸ e la sua opera intera sembra rappresentare la dispersione ed elefantiasi del secolo, ma testimonia al tempo stesso di una teratologica unità. Provocatore di visioni e imprevedibili contatti, erudito e immaginoso, lettore onnivoro e repertorio universale, Kircher è un sublime ragioniere cosmico che amministra con pari efficacia le gerarchie angeliche e i costumi cinesi, gli specchi ustori, i viaggi interplanetari e gli assiomi alchemici, la numerologia biblica e i sistemi crittografici, i minerali, la musica terapeutica, la Cabbala saracena e le macchine.

Ma la sua più illustre impresa fu la pretesa decifrazione – completa e filologicamente falsa – dei geroglifici egiziani.²²⁹ A lui si devono, per altro, i primi studi filologicamente fondati di linguistica copta. Con Kircher, infine, si affronta direttamente lo studio della lingua egiziana, senza più limitarsi agli esempi riportati da Horapollone o da autori classici, ma mirando a una totale decifrazione.

Kircher impone subito la sua soluzione: la sua teoria non avrà, di fatto, nessun carattere nuovo, essendo piuttosto un perfetto compendio di quella dottrina geroglifica di cui abbiamo seguito le tracce e le varianti in diversi passaggi. La grande novità starà nell'idea di applicare direttamente quella dottrina come metodo di lettura ad autentiche iscrizioni geroglifiche. Così Kircher userà come strumento filologico la teoria mistica dei geroglifici e sulla base di questa elaborerà traduzione e commenti.

La sua decifrazione è inesatta; i suoi commenti, invece, sono ricchissimi di scienza simbolica – sicché anche gli egittologi, che per anni inorridivano al suo solo nome, cominciano a riscoprire la sua opera.²³⁰

Con Kircher, dunque, il mito dei geroglifici cerca una verifica fattuale, che è affatto in contrasto con la natura del mito. È questo il passo ultimo che prevede il tramonto della rinascenza geroglifica. Durante la sua vita, Kircher gode di enorme autorità, e l'*Oedipus Aegyptiacus* può a buon diritto essere definito la *summa* del secolo. Ma già pochi anni dopo la sua morte si comincia a esprimere dubbi sulla fondatezza della sua opera,²³¹ finché nel Settecento la tendenza si rovescia completamente e si avvia quel processo che porterà, attraverso varie tappe, all'effettiva decifrazione dei geroglifici per opera di Champollion.

Fra le due tendenze c'è assoluta incompatibilità: gli autori della rinascenza geroglifica avevano escluso o evitato ogni problema di effettiva decifrazione e i primi filologi della lingua egiziana faranno di tutto per dimenticare o calunniare quei teologi dei geroglifici.²³² Unico autore che appartiene, in qualche modo, alle due parti è Athanasius Kircher; la sua opera è il coronamento della rinascenza geroglifica, ma al tempo stesso è il primo tentativo di decifrazione della lingua egiziana.

Kircher ci ha lasciato una tavola di assiomi, dove la dottrina dei geroglifici, che abbiamo esaminato finora in diverse manifestazioni, è perfettamente compendiata. Tutta la teoria che, implicitamente o esplicitamente, aveva retto le speculazioni precedenti viene concentrata da Kircher in sei *Suppositiones*. Vi si riafferma che i geroglifici sono una lingua costituita da simboli; che non debbono essere letti foneticamente, come i normali segni linguistici; che incarnano una dottrina teologica segreta; che debbono essere letti secondo una pluralità di livelli; che hanno valore magico e teurgico. «*Artis Hermeneuticae, sive Interpretativae Hieroglyphicorum Suppositiones*» («Principi generali dell'arte ermeneutica, o dell'interpretazione dei geroglifici») – così Kircher chiama i suoi sei principi sui geroglifici:

1. Hieroglyphica Aegyptiorum doctrina nihil aliud est, quam arcana de Deo, divinisque Ideis, Angelis, Daemonibus, coeterisque Mundanarum Potestatum Classibus ordinibusque scientia, saxis potissimum insculpta.
2. Hieroglyphica symbola ad exemplar naturae instituta, non literis, syllabis, vocibus, periodis, sed conceptibus Idealibus latentium mysteriorum sensus efformant.
3. Symbola Hieroglyphica in Obeliscis, coeterisque monumentis Aegyptiacis, non temere ἀλόγως καὶ ἀτάκτως congesta sunt, sed summa connexionione formarum conceptuum sacramenta exhibent.
4. Hieroglyphica iuxta Mundorum varietatem et analogiam, quam ad invicem habent, varios sensus involvunt, id est, unum et idem symbolum, v.g. Accipitris pro appositae conditione notarum, non Siderei tantum, sed et Archetypi, Intellectualis, Ethici, Politici, Chimici Mundi Solem indicat, ita ut dictum symbolum et Osirin supramundanum, et Sidereum, et Hylaeum ex aequo iuxta intentam analogiam exprimere possit. Quod idem de Iside, Mophta, Anubi, coeterisque Deorum monstris; idem de crateribus, aquis, vasis, coeterisque sentiendum est.
5. Hieroglyphica symbola non tantum sublimium erant significativa sacramentorum; sed et naturalem quandam efficientiam habere credebantur, tum ad Genios bonos quibuscum occultam, et in abydyta naturae abyssu latentem sympathiam habere putabantur, attrahendos; tum ad contrarios et antitechnos Genios, ob eorundem cum iis antipathiam, coërcendos profligandosque.
6. Hieroglyphica symbola nihil aliud quam prophylactica quaedam signa, omnium malorum averruncativa, ob mirificum catenarum mundalium consensum connexionemque, esse existimabantur.

(1. La dottrina dei geroglifici egizi non è altro che una conoscenza arcana, scolpita soprattutto nelle pietre, a riguardo di Dio, delle Idee divine, degli angeli, dei demoni, e di ogni altra classe e ordine di potenze mondane.

2. I simboli geroglifici, costruiti sul modello della natura, rendono il significato dei misteri che vi si celano non con lettere, sillabe, parole o frasi, bensì con concetti ideali.

3. I simboli geroglifici sugli obelischi e sugli altri monumenti egizi non sono ammassati a caso, senza logica né ordine, ma rivelano i misteri sacri nell'intima connessione dei concetti raffigurati.

4. I geroglifici, in relazione alla varietà dei mondi e alle analogie che intercorrono fra di loro, coinvolgono vari significati; cioè, uno stesso simbolo, per esempio quello del falco, a seconda delle caratteristiche delle note che l'accompagnano, indica non tanto il Sole del mondo sidereo, bensì quello del mondo archetipico, intellettuale, etico, politico, chimico; pertanto, il simbolo in questione può anche designare in egual misura l'Osiride ultramondano, il Sidereo e il Materiale, a seconda di dove conduce l'analogia. Lo stesso vale per Iside, Mofta, Anubi, e gli altri prodigi divini; e lo stesso per i crateri, le acque, i vasi eccetera.

5. I geroglifici non hanno significato solo in funzione dei misteri sacri più profondi, ma si riteneva avessero anche qualche potere naturale; sia per attrarre i Geni propizi, coi quali si diceva avessero una relazione di affinità, segreta e occultata nei più reconditi recessi della natura; sia per reprimere e sconfiggere i Geni ostili e rivali, per una forza di avversione che li oppone a questi.

6. I geroglifici passavano per essere nient'altro che segni profilattici, utili ad allontanare tutti i mali in virtù del meraviglioso accordo e della connessione dei vincoli mondani).²³³

IV
«PSEUDODOXIA EPIDEMICA»,
OVVERO LA BABELE DELLE IMMAGINI

«Iungentur iam grypes equis».

VIRGILIO, *Ecloga VIII*, 27

Dopo l'*excursus* sui geroglifici, e sempre seguendone le tracce, torniamo a Sir Thomas Browne. Nel 1646, quattro anni dopo *Religio Medici*, egli pubblicava *Pseudodoxia Epidemica*, lungo e ricco trattato sugli errori, diviso in sette libri. Vi troviamo, fra gli altri, capitoli sul magnetismo, sui grifoni, sulla mano destra e sinistra, sull'ombelico di Adamo, sugli starnuti, sul lago Asfaltide, su Matusalemme, sul colore nero, sul fiume Nilo e sulla balena.

Come anche per *Religio Medici*, sono rivelatori i nomi dei traduttori o commentatori dell'opera. La *Pseudodoxia* fu tradotta in tedesco da Peganius, ovvero il barone Knorr von Rosenroth, tardo e illustre cabbalista, autore della *Kabbala Denudata*. Peganius tradusse anche alcuni scritti di Johann van Helmont, l'*Alphabetum Naturae* di Franciscus Mercurius van Helmont, che tanta influenza avrà su Leibniz, e *The Immortality of the Soul* del neoplatonico Henry More.

Ci troviamo, una nuova volta, nella linea di quel cristianesimo platonico-ermetico a cui abbiamo precedentemente accennato. La *Pseudodoxia*, in ogni modo, si presentava, per i lettori del tempo, come un dotto trattato scientifico; così era considerata, per esempio, da Leibniz e all'inizio dell'Ottocento troviamo una lettrice che vi si riferiva ancora come a una dotta enciclopedia.²³⁴

I lettori più moderni, invece, per i quali generalmente la *Pseudodoxia* non è altro che un repertorio di antiquata erudizione, si sono divisi in due opposte direzioni.

Alcuni scrittori – quali J.L. Borges e Marianne Moore – sono restati affascinati da quel congesto catalogo e lo considerano una miniera di materiali letterari. Di fatto, la zoologia fantastica, l'erudizione remota, le ipotesi improbabili e la calcolata inaccessibilità della prosa danno al libro un valore di pura invenzione letteraria e non c'è dubbio che vi si trovino alcune fra le più rare ed elaborate pagine di Browne.

Ma critici più seriosi hanno voluto giudicare la *Pseudodoxia* secondo altri criteri. Così è diventato un passaggio obbligato la discussione sulla possibile dipendenza della *Pseudodoxia* da Bacone.²³⁵ Alcuni critici sostengono che «Browne stesse cercando di esaudire il desiderio di Bacone di un catalogo dei dubbi o degli errori».²³⁶ Altri, come Merton e Chalmers,²³⁷ negano ogni dipendenza diretta e rivelano anzi l'incompatibilità di metodo fra Bacone e Browne. Ora, prima ancora di aggiungere un'ultima opinione alle tante, sarebbe opportuno rivedere la questione in sé. Si direbbe, infatti, che si sia data tanta importanza all'influenza di Bacone perché la sua opera è fra le poche fonti della *Pseudodoxia* che siano sfuggite all'oblio. E, seppure un'influenza di Bacone sia certamente avvertibile, essa è mescolata insieme a tanti altri elementi che sarebbe ingiusto volerla accentuare eccessivamente. L'*animus* di Browne, fra l'altro, è unico e deviante da ogni rettilineo progetto di pedagogia scientifica – sicché il suo contributo allo «advancement of learning» non avrà certamente quegli attributi di sbrigativa praticità e stringatezza che diventeranno, pochi anni dopo, l'insegna della Royal Society e che si usano associare al programma baconiano; al contrario, la sua impresa porta il marchio inconfondibile di un antiquariato contorto e teologico, e di ciò testimonia innanzitutto il linguaggio, elaborato e ingombrante, spesso ricco di invenzioni lessicali, che sarebbero poi state abbandonate dalla lingua inglese nell'angolo dei *curiosa*. Browne stesso confessa candidamente di aver favorito, nella *Pseudodoxia*, la riduzione dell'inglese a lingua morta: «Era nostra intenzione, nel comune interesse della Verità, proporla alla Repubblica latina e agli equanimi giudici d'Europa, ma essendo debitori di questo servizio in primo luogo alla nostra Nazione, e specialmente alla sua ingegnosa gente, ci siamo espressi in una lingua confacente. Confesso tuttavia che la natura dell'argomento ci condurrà talvolta a usare espressioni che vanno oltre la portata della mera lingua inglese. E anzi, se l'eleganza perdurerà, e se le penne inglesi manterranno vivo quel flusso che di recente abbiamo constatato scorrere da parte di molti, fra qualche anno per capire l'inglese sarà d'uopo imparare il latino, e un'opera sarà ugualmente comprensibile in entrambe le lingue».²³⁸

Altri critici, poi, quali Bridges e Gosse,²³⁹ hanno creduto di poter esercitare la loro ironia sulla retriva superstizione e vanità che, a loro parere, si manifesterebbe nella *Pseudodoxia*. Come spesso succede, queste indignazioni di letterati in nome della scienza e appelli ai lumi contro la tenebrosa ignoranza del passato sono risultati assai goffi. L'eccessivo entusiasmo li ha spinti a sbagliare bersaglio. È accaduto, così, che alcuni scienziati e storici della scienza abbiano scoperto, al contrario, che nella *Pseudodoxia* sono sepolte, fra le più eteroclite divagazioni, alcune importanti ricerche di embriologia e teoria dei colori.²⁴⁰ Browne, di fatto, conosceva tutte le correnti scientifiche più nuove del suo tempo;²⁴¹ era in buoni rapporti con la Royal Society e suo figlio, che sempre si consigliava con lui su questioni scientifiche, ne diventò membro. Non è possibile, dunque, incasellare Browne fra i partigiani della nuova scienza o, al contrario, fra i superstiziosi e retrivi sopravvissuti. Bisognerà riconoscere, una volta per tutte, che in lui erano compresenti e congiunti proprio quegli elementi che l'età successiva vorrà tenere separati con ogni cura.

Nella prefazione, Browne elenca alcuni autori che lo hanno preceduto in una simile impresa, quali Primrose, Scipio Mercurii, Laurentius Joubertus.²⁴² Ma avverte subito che scarso aiuto egli ha tratto dalla loro opera, sicché spesso si è dovuto avventurare «nell'America e nelle regioni non battute della verità».²⁴³ La *Pseudodoxia Epidemica*, infatti, non è solamente un repertorio di punti controversi, ipotesi, confutazioni varie nella universalità del sapere. Un disegno, una preoccupazione centrale, che nulla hanno a che fare con la furia enciclopedica, si possono trovare nel libro.

La *Pseudodoxia* è in realtà soprattutto uno studio sulla *confusione dei livelli*, ovvero sulla confusione delle letture, la più maligna e letteralmente diabolica delle aberrazioni. Nelle numerose discussioni su problemi dubbi che compongono la *Pseudodoxia* è raro il caso in cui Browne neghi affatto la fondatezza delle questioni; generalmente egli ritiene trattarsi di fatti e nozioni che, legittimi e indubitabili in un certo ambito, del reale o del discorso, diventano falsità ed equivoco se trasposti ad altri livelli.

Il primo libro, che è dedicato alle cause degli errori, presenta, verso la fine, un capitolo così intitolato: «Dell'ultimo e volgare Promotore delle false Opinioni, gli sforzi di Satana». Le cause precedentemente elencate, quali la credulità umana e la supina accettazione della autorità, non sono altro che strumenti di questa ultima e originaria ragione di ogni errore, che è l'opera continua del Diavolo. Un'opera che mira non tanto ad inculcare nozioni false, quanto a mescolare, deviare, allargare o limitare artificialmente il significato di nozioni vere. Le operazioni diaboliche sono dunque essenzialmente linguistiche, quali la trasposizione della metafora in realtà o la riduzione della realtà a metafora: «Tramutare le metafore in concetti concreti, e intendere verità oscure e involute quali espressioni letterali».²⁴⁴

È questo il congegno formale su cui è costruita la *Pseudodoxia*; e un dilagare di favole equivocate, mitologie cifrate e stravolte, bestiari liturgici letti come descrittiva zoologica, ipotesi strappate dal loro contesto e altri frammenti

irrevocabilmente disordinati – tutto ciò sarà prova di quell’originale processo di confusione delle immagini.

In un tale contesto, è evidente che i geroglifici avranno un ruolo capitale. E ciò per due opposte ragioni: da una parte, i geroglifici sono per Browne l’unico linguaggio che sia riuscito a porre rimedio alla confusione delle lingue e sia perciò sfuggito, in certo modo, alla condizione babelica;²⁴⁵ dall’altra, però, i geroglifici sono una delle massime cause di equivoco ed errore. Essi richiedono infatti un particolare metodo di lettura, un’applicazione a ogni immagine di tutti quei diversi livelli di significato che corrispondono ai vari livelli della realtà. Ora, quando – nell’irreversibile processo di involuzione presupposto da Browne – una tale lettura viene dimenticata o erroneamente applicata, i geroglifici diventano veicolo di molteplici errori, di scambi fra livelli e perciò oggetto privilegiato di esame in un’opera quale la *Pseudodoxia*.

Browne ha colto con estrema lucidità la ambivalenza della voga geroglifica: tentativo, per un verso, soprattutto negli autori ermetici, di tornare a un linguaggio sacro e simbolico; e, al tempo stesso, ultima prova del depauperamento e dell’offuscarsi dei simboli, come è provato in gran parte della letteratura degli emblemi.

Prima di passare a un’analisi dei vari riferimenti ai geroglifici, vorremmo accennare a un presupposto che sta a fondamento della *Pseudodoxia*. Si tratta della credenza nell’inarrestabile decadimento e progressiva corruzione del mondo – idea che mai come in quegli anni era suonata con tanta frequenza e cupa intensità.²⁴⁶ Tale idea apparirà legata a quella dell’irrecuperabile e sempre più grave confusione dei linguaggi. «Io credo veramente che il mondo si avvicini alla fine»²⁴⁷ scriveva già Browne in *Religio Medici*. E in un altro passo, egli si riferisce alla scoperta della Nova del 1604: «Mentre cerchiamo l’incorrotto nei cieli, scopriamo che essi sono come la Terra».²⁴⁸ Commentando questo passo, Williamson scriveva: «Qui Browne riconosce che la corruzione è entrata nei cieli, che la nuova astronomia ha distrutto la tradizionale distinzione fra i cieli e la terra, o “Globo della Mortalità”».²⁴⁹

L’età tutta inclinava a quei pensieri – e l’apparizione delle due Novae fu interpretata assai spesso come sintomo sinistro: «L’immutabilità ... era ascritta ai corpi celesti visibili, non solo alle sfere tolemaiche. Ecco perché fu un tale colpo di fortuna scoprire due grandi *novae* in quel periodo cruciale: si riteneva che dimostrassero la corruttibilità dei cieli».²⁵⁰ Così, ad esempio, Donne, che scrisse il grande poema dell’epoca su quel tema, diede una giustificazione teologica all’irruzione del mutamento nel cielo. Essa varrebbe a ricordare che il mondo non è immortale: «Poiché il mondo è l’unica compagine del mondo, Dio vi ha inserito un rimprovero, un monito, affinché esso non paia eterno; vale a dire un palpabile declino e invecchiamento all’interno della compagine del mondo, e di ogni sua componente. Le stagioni dell’anno irregolari e caotiche; il sole affievolito e languente; gli uomini meno alti e longevi. Nessun miglioramento, ma soltanto, ogni anno, un sovrappiù: nuove specie di vermi, e mosche, e malattie, che manifestano la crescente putrefazione dalla quale traggono origine».²⁵¹

In un passo delle *Devotions*, poi, egli ha fissato in una sola e meravigliosa immagine la corruzione cosmica: «Queste sono le scatole cinesi della Natura; i cieli contengono la terra, la terra le città, le città gli uomini. E tutte sono concentriche; il loro comune centro è il dissolvimento, la rovina».²⁵²

E anche Henry Power, il discepolo di Sir Thomas Browne, che pure, come si è visto, aveva tanta fiducia nelle sorti future del mondo, ci dà testimonianza di quel diffuso sentimento: «Un altro impedimento generale, autentica dissuasione dal sostegno alle Arti e alle Scienze, e cioè la universale asserzione della decadenza del mondo e della sua vicinanza alla fine ... un concetto che già ha dominato tutte le ere passate al pari della nostra, ma il suo clamore non è mai stato fragoroso come adesso».²⁵³ Ma se quel sentimento era arrivato nei primi anni del Seicento alla sua massima intensità, pure esso aveva una lunga tradizione precedente, trattandosi di un topos periodicamente ravvivato da una nuova sensibilità.

Nel *De gigantibus* di Jean de Chassanion l’intera costruzione è fondata sull’idea della progressiva estenuazione del mondo: «Iam vero neminem istud moveat: quod vel a multis seculis Gigantes desierint, quantos primis illis temporibus fuisse accepimus. Etenim quum vanitati res creatae subiectae sint, eas procul dubio in dies infirmari, minui et decrescere necesse est. Senuisse iam mundum, eiusque vires in singulos annos deficere, atque in deterius quae sub coelo posita sunt, prolabi, plus duobus annorum millibus ante literis proditum est» («Nessuno dovrebbe esser più turbato da questo fatto: che i giganti siano scomparsi, e già da molti secoli, per quanto numerosi sappiamo che fossero in quei tempi così remoti. Difatti, poiché la realtà creata è soggetta all’inconsistenza, è inevitabile – non c’è dubbio – che giorno dopo giorno si indebolisca, si riduca, scompaia. Fonti letterarie tramandano che più di duemila anni fa il mondo era già invecchiato, e le sue forze venivano meno un anno dopo l’altro e tutto ciò che era sotto il cielo andava corrompendosi»).²⁵⁴ Ciò che qui importa particolarmente rilevare è il rapporto fra la decadenza e corruzione del mondo e la confusione dei linguaggi. Un libro fra i più fantasmagorici del Rinascimento, il *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* di Lycosthenes, è fondato appunto su tale presupposto. Si ha così una storia del mondo considerata come storia della progressiva diffusione dei mostri. Questa dottrina era già stata esposta nel *De civitate Dei*,²⁵⁵ dove si afferma che, in conseguenza della confusione babelica delle lingue, Dio cominciò a creare mostri – come se la deficiente corrispondenza della parola alle cose creasse in queste delle sempre maggiori deformazioni.

La *Pseudodoxia* va giudicata in questo contesto: solo così è possibile rendere ragione del curioso ed elusivo tono dell’opera – un tono che non ha certamente carattere di baldanzosa sicurezza nei poteri della scienza. Si direbbe quasi, al contrario, che Browne sia sopraffatto e paralizzato dalla crescente invasione dell’equivoco e pure continui, con l’impassibilità del catalogatore, un’impresa che egli stesso sa vana. Che Browne non avesse molte illusioni sull’età futura è provato infine da un passo quietamente desolato della *Letter to a Friend*: «E certo colui che abbia saputo valutare la vera altitudine delle cose, e calcolare debitamente la degenerazione di questa epoca, non invidierà coloro che vivranno in quella successiva, tanto meno da qui a tre o quattrocento anni; nessun uomo può immaginare serenamente che volto avrà allora questo mondo».²⁵⁶ E in *Urn Burial*, poi, Browne spiegherà che ormai è troppo tardi, il mondo è troppo estenuato perché si compia ancora qualche grande opera: «È troppo tardi per essere ambiziosi. Le grandi mutazioni del mondo sono già in atto, il tempo che ci resta potrebbe essere troppo breve per i nostri progetti».²⁵⁷

Così, se la *Pseudodoxia* è una storia della decadenza e dei vani e parziali tentativi di arginarla, anche i geroglifici vi saranno trattati innanzitutto come fonte di equivoci. L’origine di questi errori è illustrata da Browne nel primo libro dell’opera: «La dottrina geroglifica degli Egizi (che taluni opinano abbiano appreso dagli Ebrei, durante i quattro secoli della loro coabitazione) ha contribuito grandemente alla diffusione di molte erronee idee popolari. Usando un alfabeto fatto di cose, e non di parole, mediante le immagini e le figure essi hanno cercato di esprimere le loro idee recondite nelle lettere e nella lingua della Natura. In questo tentativo non hanno per lo più travalicato le loro autentiche concezioni; ma in altri, sia dando una cornice alla storia, sia riprendendo la tradizione riconducibile alle loro intenzioni, hanno per vie traverse confermato molte falsità; le quali, come autentiche e riconosciute verità, sono

poi state tramandate ai Greci, e da loro ad altre nazioni, e tuttora sono sostenute da autori di libri su simboli, emblemi, stemmi e altri. E alcune di esse sono considerate strettamente veritiere, poiché si prendono per buone le loro rappresentazioni artificiali; altre, simboliche nelle intenzioni, sono interpretate letteralmente, e accettate nel loro primo significato, senza alcuna inclinazione per il secondo. In questo modo corrompiamo la profonda e misteriosa sapienza dell'Egitto; la quale contiene gli arcani delle antichità greche, la chiave di molte cose oscure e di quanto rimane dell'antico sapere».²⁵⁸

Nell'opera di Browne è questo il primo passo dove il riferimento ai geroglifici non sia indiretto e la dottrina sottintesa. Qui, per la prima volta, Browne tratta propriamente della natura e della storia dei geroglifici, sicché da queste sue parole possiamo trarre conferma per le osservazioni precedenti. È chiaro, innanzitutto, che Browne accetta integralmente la tradizione sulla saggezza egizia - «la profonda e misteriosa sapienza dell'Egitto»; inoltre l'accento alla possibile derivazione di quella sapienza dagli Ebrei - se considerato insieme al riferimento inverso in *Religio Medici* a Mosè e al suo insegnamento, che «ebbe origine nelle Scuole dei geroglifici degli Egizi» - suona affatto simile alle varie speculazioni sul parallelismo o equivalenza di Cabbala e scienza geroglifica, che abbiamo visto essere state frequenti nel Rinascimento. Browne, tra l'altro, conosceva l'ebraico e si interessava particolarmente alla Cabbala,²⁵⁹ aveva molti dei testi più importanti nella sua biblioteca e diversi passi cabbalistici si possono trovare nelle sue opere.²⁶⁰

Più avanti, nello stesso passo, Browne cita le sue autorità sulla scienza geroglifica: «Celebri perciò in epoche passate erano Heraiscus, Cheremone, Epilus e specialmente Horapollo, che visse sotto il regno di Teodosio e lasciò in lingua egizia due Libri di Geroglifici, tradotti in greco da Filippo, e di questi Pierio fece poi un'ampia raccolta. Ma nessuno potrà penetrare l'Oceano di quella dottrina più di quell'eminente esempio di industrioso sapere, Athanasius Kircher».²⁶¹

Browne cita in primo luogo la trattatistica antica sui geroglifici; quindi Valeriano, a cui si fa spesso riferimento nella *Pseudodoxia*; e infine Kircher, per il quale egli dimostra sempre la più grande ammirazione.²⁶² Forse nessun autore del tempo ebbe maggiore influenza su di lui; e nessuno certamente è citato e commentato altrettanto spesso nella sua opera.

Per Browne, dunque, la storia dei geroglifici è storia di un equivoco progressivo, per cui le «idee recondite», espresse «nelle lettere e nella lingua della Natura», divennero infine descrizioni di storia naturale e furono trasmesse come tali, ormai mute e false. Nella *Pseudodoxia* vengono esaminati diversi casi di questo genere: si confuta, ad esempio, l'opinione secondo cui l'orsa genererebbe i suoi piccoli ancora informi e darebbe loro forma leccandoli. Opinione, scrive Browne, contraria alla natura, «che attribuisce alla lingua di una bestia il più strano artificio in tutti gli atti della natura; cioè la formazione dell'infante nel grembo, non solo nell'uomo, ma in tutti gli animali vivipari».²⁶³ E quella immagine era «un geroglifico fra gli Egizi».²⁶⁴ Così altre opinioni tramandate attraverso geroglifici vengono confutate: che il piccione non abbia fiele;²⁶⁵ che il castoreo si castri;²⁶⁶ che il cervo sia animale longevo;²⁶⁷ che la vipera, copulando col maschio, lo morda alla testa e gliela stacchi.²⁶⁸

Più complesse sono le trattazioni su animali fantastici; la simbolica è in questi casi assai più ricca e più difficilmente si districano le fila nella storia delle varie immagini. Consideriamo, ad esempio, il capitolo sui grifoni, scritto secondo un procedimento esemplare di tutta la *Pseudodoxia*.²⁶⁹ Browne cita innanzitutto varie autorità che affermano l'esistenza dei grifoni in natura: Eliano, Solino, Pomponio Mela, Erodoto. Segue l'elenco delle voci contrarie: Alberto, Plinio, Mathias Michovius, che descrisse quelle regioni nordiche dove, si dice, starebbero i grifoni. Si discutono poi argomenti naturali che portano a negare la possibile esistenza di questo animale «che appartiene a nature miste e ibride». Segue ancora una parentesi filologica sulla parola «Gryps», che compare nella traduzione dei Settanta a designare «una qualche sorta di aquila o avvoltoio». Si conclude, infine, con una citazione da Michovius: «Ego vero contra veteres authores, Gryphes nec in illa septentrionis, nec in aliis orbis partibus inveniri affirmarim» («Contro quanto sostengono gli antichi autori, intendo affermare che i grifoni non si trovano né in quelle aree settentrionali, né in alcun'altra zona del mondo»);²⁷⁰

Dopo aver trattato le questioni sulla effettiva esistenza dei grifoni, si passa al livello degli emblemi e infine, nell'ultimo paragrafo, si arriva all'interpretazione geroglifica - di «significato più alto». Questa divisione dei livelli è decisiva. Si può riconoscere, infatti, come l'intero capitolo riproduca il succedersi delle tre letture tradizionali dei testi sacri - e cioè l'interpretazione letterale, morale e tipologica. L'immagine del grifone è il testo naturale che va commentato. L'interpretazione letterale tratta della possibile esistenza dei grifoni, la esegesi morale illustra il significato emblematico dell'immagine, infine il significato mistico del geroglifico corrisponde alla esegesi tipologica. Si sa che questo terzo metodo della esegesi ha avuto storia assai travagliata in Occidente.²⁷¹ Ora, proprio in quella terza lettura si usavano interpretare i simboli nell'integrità dei loro significati, sicché il tramonto di quel genere di esegesi è strettamente connesso alla obliterazione della simbolica. È chiaro ugualmente che la voga della lettura geroglifica fu, fra l'altro, un tentativo obliquo e camuffato di istituire una nuova variante della esegesi tipologica. L'emblema non è perciò la lettura ultima e suprema. La lettura morale è, di fatto, una diminuzione del simbolo, che viene così ridotto a un solo livello.

L'esempio del grifone può illustrare perfettamente questo processo. Il significato emblematico dell'immagine viene così presentato da Browne: «E da ultimo, riguardo all'autorità geroglifica, benché essa si avvicini quanto più possibile alla verità, questo non prova la sua esistenza. Il concetto del grifone, se correttamente inteso, cioè quale mera fantasia simbolica, sotto la sua forma stravagante racchiude una più che ammissibile moralità. Esso esprime molto bene le qualità di un guardiano, o di un tutore; le orecchie denotano attenzione, le ali celerità di esecuzione, la sagoma leonina coraggio e audacia, il becco adunco riserbo e tenacia. È anche un emblema di coraggio e magnanimità, come in una mistura di aquila e leone, gli animali più nobili delle loro specie; e allo stesso modo è applicabile a principi, presidenti, generali, e a tutti gli eroici comandanti; ed è raffigurato negli stemmi di molte nobili famiglie d'Europa».²⁷²

Ora si confronti questa interpretazione e le sue meccaniche corrispondenze fra tratti fisici e qualità morali con la più antica e ricca dottrina simbolica sul grifone. In questa, il grifone a volte simboleggia Cristo, a volte il demonio²⁷³ - esempio di quella ambivalenza che è proprietà fondamentale dei grandi simboli. Inoltre, il grifone è un esempio di mostro-guardiano, collegato perciò alla complessa simbolica della soglia, all'Albero della Vita, a vicende cosmogoniche. L'emblema rappresenta quindi una tremenda depauperazione del simbolo, i cui tratti sono ormai in gran parte cancellati ovvero trasposti al livello morale. Charbonneau-Lassay ha definito questo processo di progressiva equivocazione «la conversione degli emblemi». L'ancora, il delfino, il leone, il pellicano - queste e altre immagini che compaiono tanto spesso negli emblemi avevano precedentemente significati assai più complessi, e a volte inconciliabili: «La conversione degli emblemi riguardò unicamente l'idea; il corpo dell'emblema rimase, solo la sua anima cambiò».²⁷⁴

Browne si dimostra pienamente cosciente di questa differenza e, se ammette la derivazione degli emblemi dai

geroglifici, pure rifiuta di identificare o confondere in alcun modo le due categorie, come avverrà frequentemente in altri autori dell'epoca. I geroglifici, infatti, comprendono in sé tutte le diverse letture e per loro definizione non sono riconducibili a un solo livello. Così, alla fine del capitolo, Browne accenna a una interpretazione geroglifica – cioè compiutamente simbolica – del grifone, prendendo Kircher a modello: «Ma l'invenzione originale parrebbe essere geroglifica, derivata dagli Egizi, che le avevano dato un significato più alto. Mediante la congiunzione mistica di falco e leone, si esprimeva sia il Sole benigno sia quello sidereo, la sua grande velocità, e la forza e il vigore nelle sue attività. Così tale geroglifico descriveva Osiride; e nelle monete antiche troviamo i grifoni unitamente al tripode e alle ruote del cocchio di Apollo; e i grifoni marmorei di San Pietro a Roma, stando alle ipotesi dei dotti, furono al principio traslati dal Tempio di Apollo. E forse qui si intendeva misticamente raffigurare l'attività del Sole quando è nella costellazione del Leone, la possanza di Dio nel Sole, o l'influsso del celeste Osiride tramite Mofta, il genio del Nilo. E poi il dotto Kircher, nessuno meglio di lui potrebbe incarnare Edipo».²⁷⁵

Questo passo sembra esemplificare la molteplicità e identità dei significati dei geroglifici, a proposito della quale Kircher scriveva: «Vides quomodo *Hieroglyphica* diversos in se Sensus complicit, qui tamen semper in idem incidant» («Vedi come i geroglifici racchiudano diversi significati in sé, pur riferendosi sempre allo stesso oggetto»)²⁷⁶ E che cosa significasse il riferimento del grifone al sole può essere illustrato, ancora una volta, da Kircher: «Hoc pacto qui figuram *Accipitris*, quod est *Symbolum Solis*, videt, is statim in mente concipit ex proprietatibus ejus ad Solem analogis, omnes Solaris Genii in operationibus suis processus, modos rationesque; et consequenter ex hujus contemplatione ad Solis supermundanas Actiones, queis Universum regit, paulatim Anagogico sensu pertingit» («Perciò, chi osserva l'immagine del falco, che simboleggia il sole, immediatamente, per via delle sue qualità analoghe a quelle del sole, si raffigura in mente tutti i percorsi del genio solare con le sue azioni, nonché i modi e le forme; di conseguenza, pian piano attraverso il significato anagogico, da questa contemplazione giunge a sfiorare le azioni ultramondane con le quali il sole regge l'universo»)²⁷⁷

Proprio verso la fine della *Pseudodoxia*, in un capitolo nascosto fra discussioni su sirene, unicorni e usanze superstiziose, Browne espone quella teologia del linguaggio che è sottintesa in tutta l'opera. Lo spunto, naturalmente, sarà dato dai geroglifici e il capitolo si intitola appunto «Sulle immagini geroglifiche degli Egizi».²⁷⁸ In due pagine, Browne ci dà un conciso compendio della dottrina sui geroglifici: «Certamente fra tutti gli uomini che abbiano sofferto della confusione di Babele, gli Egizi trovarono la migliore via di scampo; infatti, essendo le parole confuse, essi inventarono un linguaggio di cose, e parlarono gli uni con gli altri mediante nozioni comuni in natura. Così poterono comunicare in silenzio, e furono intuitivamente compresi grazie alla teoria delle loro espressioni. Supposero che le forme di certi animali fossero sotto gli occhi di tutti; e congiungendole e componendole furono in grado di comunicare le loro concezioni a chiunque comprendesse la sintassi delle loro nature. Molti ritengono che questo sia stato il primo sistema di scrittura, più antico delle lettere; e Adamo potrebbe ben aver parlato questo linguaggio, poiché capendo la natura delle cose, aveva il vantaggio delle espressioni naturali».²⁷⁹

Secondo Browne, dunque, il significato dei geroglifici deve essere inteso in relazione alla confusione delle lingue. Gli Egiziani sarebbero i soli ad aver trovato un rimedio alla condizione babelica, sicché il loro linguaggio sarebbe l'unico che si possa commisurare alla *Lingua Adamica* della quale è scritto: «Omne enim quod vocavit Adam animae viventis, ipsum est nomen ejus» («Ogni nome che Adamo attribuì a un essere vivente, quello è il suo nome»)²⁸⁰ La *Lingua Adamica* è la sola in cui il nominare esaurisca il significare e la parola sia la natura della cosa.

In un'analisi cabalistica del *Genesi*,²⁸¹ Walter Benjamin osserva che nel racconto della creazione compaiono tre verbi: «sia», «fece», «nominò». Dio crea le cose nominandole, ma solo per l'uomo rinuncia a questo suo potere. Solo per l'uomo si dice di un fare senza nominare.²⁸² Dio fa l'uomo dall'argilla e gli insuffla lo spirito. Ma quello spirito è il potere stesso del nominare, che viene così trasferito all'uomo. L'uomo non è un nome, ma una matrice di nomi – e il suo rapporto linguistico con le cose riprodurrà in potenza il rapporto fra Dio e la creazione.

Le cose nascono dal suono del Verbo divino e scompaiono nel senso del linguaggio. Si manifestano visibilmente dal principio invisibile attraverso il suono e dal suono vengono riassorbite nella parola pronunciata. Ma perché questo processo si compia occorre che la parola pronunciata abbia la stessa natura del Logos creatore – cioè sia una lingua sacra. Allora la natura creata nel suono del Verbo viene riassorbita nella parola che la nomina e il circolo fra principio, manifestazione e ritorno al principio si chiude perfettamente. Ma la caduta rompe tale circolo e rende impossibile il riassorbimento della natura nel Verbo. La parola, ormai, sarà irrimediabilmente estranea alla natura. Il suo vero potere resterà quello di annullare la cosa nominata.²⁸³

Il linguaggio si disperde in una pluralità di lingue, fondate su convenzione umana e non più sulla corrispondenza naturale. Sarà questo lo stigma del peccato originale nella parola. «Les langues imparfaites en cela que plusieurs» scriveva Mallarmé. Ora, i geroglifici sono il massimo riavvicinamento possibile alla condizione della *Lingua Adamica* – essendo un linguaggio veramente universale e unico, fondato sulla natura e al tempo stesso inaccessibile ai profani.²⁸⁴ Ma ciò che irrevocabilmente mancherà ai geroglifici è il suono – il Verbo –, irrecuperabile dopo la caduta.

Come la natura, la lingua geroglifica è necessariamente muta. Non si dà traduzione fonetica di quelle immagini, che si offrono solamente alla contemplazione silenziosa. Questo carattere distingue radicalmente i geroglifici sia dalla *Lingua Adamica* che dalle lingue alfabetiche. Rispetto alla *Lingua Adamica*, ciò è segno di inferiorità; ma diventa, al contrario, segno di superiorità in confronto alle lingue alfabetiche. L'idea di una lettura fonetica era stata consapevolmente esclusa da Kircher: una tale ipotesi, infatti, implicava per lui una degradazione dei geroglifici. Già nel *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus*, Kircher aveva esplicitamente avvertito che i geroglifici richiedono una lettura che nulla ha a che fare con la lettura alfabetica e a essa è affatto superiore.²⁸⁵ In tutta la sua opera ricorre quella fondamentale precisazione: «Cave tamen ne tibi persuadeas huius *Hieroglyphicae litteraturae* contextum ex literis Alphabeticis, syllabis et periodis, uti in caeteris linguis fit, constare; neque existimes more nobis solito literaliter hic legendum esse, sed *symbolico* prorsus et *Ideali conceptu*» («Non pensare che la tessitura di questa *scrittura geroglifica* sia fatta di lettere alfabetiche, sillabe e frasi, come accade nelle altre lingue; e non credere neppure che la si debba leggere al modo letterale a cui siamo abituati, ma secondo un *concetto simbolico e ideale*»)²⁸⁶

Si è già data una prima ragione per cui la scrittura alfabetica viene considerata inferiore ai geroglifici: per la sua arbitrarietà, la scrittura comune riproduce il peccato originale delle lingue. I segni alfabetici, come i suoni delle parole, non hanno un rapporto necessario con le cose. Al contrario dei geroglifici, essi non sono «costruiti sul modello della natura» e per Kircher il fatto che i comuni segni linguistici siano fondati *théseis* e non *phýseis* costituisce la prova della loro inferiorità rispetto ai geroglifici. «Dico tamen, primo illo rerum creaturarum initio plane fuisse consentaneum

rationi, atque necessarium, ut verba certo quodam naturae decreto imponerentur: sicuti enim νοήματα rerum extra mentem positum, sunt rerum ipsarum minime fallaces imagines atque ὁμοιώματα, id est assimilationes; ita quoque et voces, et scripturae debent esse νοημάτων illorum in mente nostra haerentium effigies et simulachra» («Dico tuttavia che all’inizio delle cose create era confacente alla ragione e necessario che le parole fossero imposte con un preciso decreto della natura. Difatti, come i *noēmata* delle cose che si trovano al di fuori della mente sono immagini per nulla ingannevoli delle cose stesse e loro *homoiōmata*, vale a dire figurazioni somiglianti, allo stesso modo anche le parole, e le loro forme scritte, devono essere simulacri ed effigi di quei *noēmata* che risiedono nella nostra mente»).

La scrittura alfabetica stessa è perciò un danno e Bruno, riprendendo il passo del *Timeo*, lo aveva già recisamente affermato: «Postquam per Teutum vel alium inventae sunt litterae secundum hoc genus quibus nos hodie utimur cum alio industriae genere, maxima tum memoriae tum divinae scientiae et magiae iactura facta est» («Quando Theuth o chiunque sia inventò le lettere, di quel genere che ancora oggi noi utilizziamo sia pure per un tipo di operazione ben diverso, si verificò un danno enorme sia per la memoria sia per la scienza divina e la magia»).

Ma anche un altro argomento prova la superiorità dei geroglifici sul linguaggio alfabetico e questo pure si fonda sul fatto che i geroglifici sono immagini mute. Lo troviamo espresso esemplarmente in Ficino: «Quoniam videlicet deus scientiam rerum habet non tamquam excogitationem de re multiplicem, sed tamquam simplicem firmamque rei formam ... Totam vero discursionem ejusmodi una quadam firmaque figura comprehendit Aegyptius alatum serpentem pingens» («Dal momento che certamente Dio ha una conoscenza delle cose non in quanto riflessione sulla cosa, ma in quanto semplice e salda forma della cosa ... Un rapido percorso circolare di questo genere è inteso tutto insieme con una sola e salda immagine dagli Egizi, quando dipingono un serpente alato»). Questo passo riprende chiaramente la dottrina plotiniana a cui si è precedentemente accennato. E Kircher stesso citava le parole di Plotino fra le «autorità da prendere in considerazione nel corso di quest’opera»: «Quod videlicet scientia et sapientia quaedam sit una quaeque imago sive exemplar et subiectum illud spectaculum totum una collectum, neque sit excogitatio quaedam, neque consilium» («Poiché invero una qualsiasi immagine deve essere una scienza e sapienza, in quanto esemplare e sostrato, una visione colta tutta insieme e non un corso di pensieri o una deliberazione»).

Si tratta dunque della opposizione fra conoscenza discorsiva e conoscenza per immagini. I linguaggi comuni sono legati per natura alla discorsività e alla successione nel tempo. L’immagine dà invece una visione totale e istantanea. Nessun discorso sull’eternità può avere la pregnanza e inesauribile ricchezza inclusa nella sola immagine del serpente che si morde la coda. Questa idea del linguaggio rimanda a una teoria della conoscenza in cui si attribuisce all’immagine il rango supremo. E per secoli i geroglifici valsero in Occidente da dimostrazione perfetta di quella gnoseologia.

«Anche il mondo infatti può esser detto un mito» aveva scritto il neoplatonico Salustio. All’altro capo della tradizione platonica, si tentava, attraverso la mediazione dei geroglifici, di rinnovare la lettura simbolica delle immagini. Si portava così all’estremo l’idea di un *linguaggio delle cose*. «Un linguaggio di cose» scriveva Browne e affermava che la congiunzione e composizione di figure nei geroglifici doveva rivelare «la sintassi delle loro nature». E Kircher, spiegando il significato dei diversi elementi che costituiscono le immagini geroglifiche, scriveva: «Et quid aliud tanto ac tam multifario apparatu indicare voluerunt, nisi occultam illam analogiam membrorum hominis ad inaccessas et incomprehensibiles divinitatis articulationes demonstrandas?» («Con un apparato così grande e variegato, che cos’altro volevano indicare se non quell’analogia segreta delle membra umane con le articolazioni inaccessibili e inconoscibili della divinità?»).

Di questa indagine sulla sintassi delle cose e sulle «articolazioni della divinità» attraverso la lettura delle immagini, Browne ci ha lasciato uno splendido esempio nei due trattatelli *Urn Burial* e *The Garden of Cyrus*. Vi troveremo applicate alcune delle idee che già erano state esposte in *Religio Medici* e nella *Pseudodoxia Epidemica*.

V
CENERI E GIARDINO

«Ah! Ha! Tumulus Thalamus».

JAMES HOWELL, 1653

«Hydriotaphia, Urne-Buriall, or, A discourse of the Sepulchrall Urnes lately found in Norfolk. Together with The Garden of Cyrus, or the Quincunciall, Lozenge, or Net-work Plantations of the Ancients, Artificially, Naturally, Mystically Considered. With Sundry Observations» («Hydriotaphia, Urne Sepolcrali, ovvero Una trattazione delle urne sepolcrali recentemente ritrovate nel Norfolk. Insieme al Giardino di Ciro, ovvero le colture quincunciali, a losanga, o reticolari degli antichi, considerate artificialmente, naturalmente e misticamente. Con svariate osservazioni»).

È questo il frontespizio del volumetto che Browne pubblicò a Londra nel 1658. Un discorso sulle tombe e antiche usanze funebri, occasionato dalla scoperta di alcune urne sepolcrali sassoni nel Norfolk, accanto a un opuscolo sui giardini, le piantagioni e l'ordine quincunciale, «considerati artificialmente, naturalmente e misticamente». In apparenza non v'è legame fra i due scritti, se non nel carattere inconsueto dei temi, e, di fatto, la critica ha usato considerare separatamente i due trattatelli.²⁹⁶ Così assai spesso *Urn Burial* è stato pubblicato da solo e, perfino nella prima grande edizione di Keynes, fra *Urn Burial* e il *Garden of Cyrus* viene inserito il frammento *Brampton Urns*, posteriore e meramente antiquario, che rompe l'unità del libro pubblicato da Browne. Ma, infine, nella edizione del 1964, Keynes ha corretto quella disposizione riconoscendone l'incongruità.

L'attenzione dei critici si è fermata soprattutto su *Urn Burial*. In quelle pagine, di fatto, la prosa di Browne si mostra nel suo massimo splendore. I suoi *verba ardentia* – avrebbe detto il dottor Johnson²⁹⁷ – vi sono frequenti e memorabili. Il capitolo quinto, soprattutto, che in un solo e lunghissimo respiro trascina tempo, Sirene, mummie, oblio ed eternità in una travolgente folata retorica, compare in tutte le antologie della prosa inglese, è stato oggetto delle più minute analisi²⁹⁸ e resta forse il brano più conosciuto nell'opera intera di Browne.

Ma come i più concordano nel ritenere *Urn Burial* esempio delle massime qualità di Sir Thomas Browne, allo stesso modo la maggior parte dei critici è stata piuttosto severa con il *Garden of Cyrus*. Questo trattatello sui giardini e l'ordine quincunciale è sembrato a molti eccessivamente astruso ed esasperato, la trama erudita è parsa troppo fitta e quasi pedante e nel disegno dell'opera si è voluto riconoscere una incondita smania ripetitiva.

Comunque, fino ad anni recenti, la critica è stata concorde nel considerare i due scritti quasi esclusivamente sotto il profilo dello stile e della lingua. E certamente si tratta di due esemplari affatto unici nella prosa inglese. Il lessico di *Urn Burial* e del *Garden of Cyrus* è, ad esempio, di una estrema ricchezza e rarità. In ogni paragrafo si incontrano segni preziosi e inconsueti. Lo stile appartiene al più alto fra i tre registri della prosa di Browne – stando alla definizione comunemente accettata,²⁹⁹ secondo la quale il registro basso sarebbe quello di alcune sezioni più documentarie della *Pseudodoxia*, il registro medio quello di *Religio Medici* e quello alto, infine, presente a tratti in tutte le opere, ma quasi costantemente solo in *Urn Burial* e *The Garden of Cyrus*.

Ma la complessità e il virtuosismo dell'opera non si rivelano solamente nello stile. Il disegno della composizione, l'equilibrio delle parti obbediscono a una meccanica sottile e celata; e inoltre, lo spessore simbolico dei testi è straordinario e solo gradualmente avvertibile. Questi aspetti si corrispondono in una singolare armonia, sicché ognuno di essi è illuminato dagli altri e il tutto si dispone nell'unità di un perfetto gioco di incastro, dove non mancano certamente segreti, immagini doppie, lontane correlazioni e illusioni ottiche – e dove è facile perdersi nella congerie di accenni, materiali e citazioni. Così, più volte i critici hanno trovato difficoltà a fissare un centro e una unità nelle due composizioni. Alcuni hanno scelto soluzioni affatto personali. Per Strachey, l'unità di *Urn Burial* era rappresentata dalla ricorrente figura di Matusalemme.³⁰⁰ Gosse fissava invece l'immagine centrale in quell'opale «che ancora serbava una certa lucentezza», trovato in una delle urne e più volte menzionato da Browne.³⁰¹

Si ha l'impressione che non solo il tema, l'erudizione e l'inconsueto vocabolario abbiano sconcertato i lettori moderni, ma che la forma stessa delle due composizioni sia restata assai spesso oscura, sicché molti giudizi si riferivano principalmente a qualche paragrafo balenante più che all'insieme. Tra l'altro, non si sapeva bene in quale genere letterario classificare quei due scritti. Non si potevano chiamare propriamente trattati. E Browne stesso aveva declinato ogni pretesa del genere: «Non pretendiamo di moltiplicare le classificazioni dei vegetali, suddividendoli fra quincunciali e reticolati; o di creare una nuova fitologia».³⁰²

Vi si riscontravano alcuni tratti del saggio, dei toni da oratoria, dei materiali da esercitazione antiquaria. Eppure i due scritti non rientravano esattamente in nessuna di quelle categorie e sembravano disperdersi in una somma di caratteri eteroclitici.

Già si è detto che Browne è un *mistico della scrittura*; che gli è naturale partire da una traccia visibile – e anche minima – nel *Liber Mundi* per risalire da essa al suo principio. Nei due trattati, ad esempio, avrà un ruolo assai importante e strutturalmente centrale la teoria cosmologica esposta da Platone nel *Timeo*. Ma non potremo avvertirlo prima di essere arrivati al capitolo quarto del *Garden of Cyrus*, dove troviamo il primo diffuso riferimento. I temi di Browne sono i più antichi e fondamentali, ma è proprio della sua natura arrivare a trattarli prendendo spunto da fatti laterali e mimetizzandoli in una fitta tappezzeria. Egli parte così da qualche urna trovata in un campo o da divagazioni sui giardini – e su quello spunto ammassa materiale antiquario in un coacervo proliferante fin quasi a nascondere la connessione simbolica che regge l'intera composizione. Ora, una forma così singolare sarebbe difficilmente definibile, se proprio in quegli anni Robert Boyle non avesse coniato una formula – «meditazioni occasionali» – che le si attaglia perfettamente, assai più che agli esempi composti da Boyle stesso.

Nel 1665 Boyle pubblicava una raccolta di meditazioni occasionali³⁰³ e nella prefazione spiegava il significato di quel nuovo genere di letteratura devozionale. Scrive Boyle che la meditazione occasionale deve prendere spunto da un oggetto o fatto, occasionalmente incontrato od occorso, e sia pure il più minuto e apparentemente insignificante, e da quello passare alle verità teologiche che vi sono implicite. Anzi, quanto più trascurabile è il pretesto, tanto più dovrebbe essere considerato adatto per la meditazione occasionale, perché «ciò che può rendere grate tali meditazioni è che esse sorprendano anche colui del quale sono i pensieri: uno dei principali motivi che rendono incantevole il *Wit* è, in moltissimi casi, l'imprevedibilità delle cose che ci recano piacere».³⁰⁴

Queste parole di Boyle già ci ricordano le osservazioni di Browne nella prefazione al *Garden of Cyrus* in difesa dei temi inconsueti: «In una tale molteplicità di scritture, i temi astrusi e aridi sono i più adatti all'invenzione; poiché gli argomenti frequentemente trattati limitano l'immaginazione, e circoscrivono le nostre idee entro le nozioni degli scrittori che ci hanno preceduto».

La meditazione occasionale dimostra la equiparazione totale fra *Liber Naturae* e Scrittura Sacra. Anziché scegliere come oggetto di meditazione un versetto della Scrittura ovvero un fatto della vita di Cristo, si sceglie una parola o frase – o, meglio, un geroglifico – nel *Liber Naturae*. «Per essere in grado di recepire gli insegnamenti dei libri che ne sono colmi, e dove essi sono esposti volutamente e con chiarezza in forma di insegnamenti, è necessario che un uomo

sia più docile che non ricco d'ingegno; ma trarre elementi morali e spirituali da un Libro dei Geroglifici, o da un paesaggio o da una mappa, è più di quanto ogni attento osservatore possa fare, proprio perché esige un'abilità e una sagacia fuori dal comune. Sicché derivare da testi etici o teologici lezioni che possano migliorare la mente è cosa di molto inferiore al saper fare lo stesso dal Libro della Natura, dove molte questioni che non sono fisiche, se anche non appaiono deliberatamente velate, sono per lo meno oscuramente accennate». ³⁰⁵

La struttura della meditazione occasionale resta per altro omologa a quella della meditazione comune, secondo la divisione tripartita fra *memoria*, *intellectus*, e *voluntas*. ³⁰⁶ Così scrive Boyle: «Finora abbiamo considerato i benefici che le *facoltà intellettuali* possono trarre dalla pratica delle meditazioni occasionali. Parleremo ora dei vantaggi che la medesima pratica può recare alla *volontà* e ai *sentimenti*». ³⁰⁷ Boyle aveva così inventato un nuovo genere di esercizio, che ebbe fortuna effimera ma assai significativa. Le sue «meditazioni occasionali» sono curiose e ingegnose ma di rado belle. Col suo genio testardo e disordinato, Boyle volle applicare alla lettera la formula, scegliendo gli spunti più quotidiani e minuti. Ma, secondo la sua stessa idea, quanto più povero lo spunto, tanto più complesso dovrebbe essere lo sviluppo. Invece, l'elaborazione dei temi era affrettata e insoddisfacente, il passaggio alla moralità troppo meccanico e abrupto. Resta comunque che, in tutt'altro contesto, la meditazione occasionale può valere da modello formale per i due opuscoli di Browne. Al contrario di Boyle, che sembrava passare correndo su questa idea come su tante altre che incontrava nelle sue diverse attività, Browne aveva uno spirito sedimentario, una sorta di pazienza geologica, una cura naturale per l'incubazione delle immagini. E le due figure fondamentali di *Urn Burial* e del *Garden of Cyrus* erano maturate in lui per anni, prima di distaccarsi in frutti perfetti e unici. Erano l'occasione preparata per tutta una vita.

Sia *Urn Burial* che il *Garden of Cyrus* sono divisi in cinque capitoli e preceduti da una dedica. A fronte del primo capitolo di *Urn Burial* sta la riproduzione di alcune fra le urne ritrovate nel Norfolk. Sotto di esse vediamo scritto: «En sum quod digitis quinque levatur onus» («Ecco, io sono un peso che si solleva con cinque dita»), parole che Properzio fa pronunciare a Cornelia. A fronte del primo capitolo del *Garden of Cyrus* sta una raffigurazione dell'ordine quincunciale, tratta dagli *Hortorum Libri* di Curtius. Sotto la figura, alcune parole di Quintiliano: «Quid Quincunce speciosius, qui, in quamcumque partem spectaveris, rectus est?» («Che cosa c'è di più bello del quincunce, che rimane dritto da qualunque parte lo guardi?»). La disposizione dei due scritti è perfettamente parallela e si osserva subito la ricorrenza del numero cinque. I capitoli sono cinque in entrambi i casi, la frase latina che commenta le figure è tutte e due le volte centrata sul cinque. Ma vedremo più avanti come ciò sia da collegare con la aritmologia mistica del cinque sviluppata nel *Garden of Cyrus*.

Urn Burial si apre con una esposizione di diversi usi funebri fra Greci, Egizi, Ebrei e Asiatici; il capitolo finisce trattando di supposte cerimonie funebri tra elefanti e api. Lo stile mostra fin dalle prime frasi quella risonanza fastosa e cava che sarà propria di tutta l'opera: «Nell'indagine in profondità del mondo sotterraneo, la parte più esterna appagherebbe alcuni cercatori; i quali, se due o tre iarde venissero esposte sotto la superficie, non si curerebbero di esplorare le viscere di Potosí e delle regioni che si avvicinano al centro. La Natura ha arredato una parte della Terra, l'uomo un'altra. I tesori del tempo dimorano in alto, in urne, monete e monumenti, poco sotto le radici di alcuni vegetali. Il tempo possiede infinite rarità, e ne esibisce di ogni sorta. Il che rivela vecchie cose nei cieli, fa nuove scoperte sulla terra, e la terra stessa è una scoperta. Quella grande antichità, l'America, è rimasta sepolta per migliaia di anni; e gran parte della terra è per noi ancora nell'urna». ³⁰⁸

La trama del *wit* si dimostra fitta già in queste poche righe – dove immediatamente si stabilisce un delicato equilibrio fra occulto e manifesto, si da offrire l'accordo fondamentale che sarà poi elaboratamente modulato in tutto *Urn Burial* e quindi nel *Garden of Cyrus*.

Nel secondo capitolo si passa a una descrizione delle urne trovate a Walsingham, nel Norfolk. È questa la parte più documentaria e scarna, una somma di osservazioni e ipotesi.

Nel capitolo successivo, invece, assistiamo a una progressiva amplificazione dei particolari già accennati. Ossa, corruzione, roghi, doni funebri invadono irresistibilmente la scena del mondo, dove ogni evento sembra concludersi in un mucchio di cenere. Dagli oggetti, dai materiali, dalle mutazioni fisiche che così violentemente attraggono l'attenzione di Browne si passa di nuovo, nel quarto capitolo, ai riti e alla teologia della morte, in una indagine che sviluppa in un contesto più complesso i dati iniziali. Si è così sulla soglia della perorazione finale, dove lo stile si spinge a un sublime eccesso e la struttura dell'argomentazione si rovescia nel paradosso. Il mondo tutto viene ridotto in cenere, annientato di fronte alla «metafisica della vera fede». ³⁰⁹

Il *Garden of Cyrus* è un trattato sul *quincunx* – che è la forma del cinque sui dadi e ordine tradizionale nella disposizione di giardini e piantagioni – «considerato artificialmente, naturalmente e misticamente». Il discorso prende l'avvio da Ciro, piantatore archetipico, «lo splendido, ordinato piantatore», che usava disporre gli alberi in ordine quincunciale: «Alberi disposti a egual distanza, in file dritte, e tutto meravigliosamente organizzato in quincunce». ³¹⁰

Dopo questa considerazione inizia una catena di immagini, *excursus*, ipotesi, citazioni, che procede in progressione quincunciale dall'artificiale (primi due capitoli) al mistico (ultimi due capitoli), con mediazione *naturale* nel terzo capitolo.

Si comincia dunque con l'esame del *quincunx* «considerato artificialmente». Il primo capitolo tratta così l'origine dei giardini e dell'ordine quincunciale, con discussione di diversi esempi e accenni al significato della croce e della lettera greca χ .

Un secondo grado dell'artificio è l'applicazione del *quincunx* «in svariati congegni artificiali e operazioni manuali» ³¹¹ – e all'esame di queste è dedicato il secondo capitolo. Si passa così dalla costruzione dei muri romani e gotici alla forma delle corone, dai letti degli antichi alle *fenestras reticulatae*, dalla rete dei gladiatori alla rete che catturò Marte e Venere, dagli stemmi al taglio delle pietre preziose. E inoltre si tratta: di amuleti rurali, del gioco chiamato *Pentalithismus*, delle incisioni chirurgiche, dello schieramento delle coorti romane in battaglia, della forma di Babilonia e della città sacra nell'*Apocalisse*, del labirinto di Creta e della Tavola della Legge, del letto di Cheope e del letto di Procruste. In questi casi e altri ancora, ricorre continuamente il segno del *quincunx* o la forma affine della losanga o della rete.

Nel terzo capitolo, invece, il *quincunx* è «considerato naturalmente». Si avrà così un elenco di innumerevoli e disparati casi in cui la forma del *quincunx* compare in fiori, piante, tessuti animali. Inserita in questo capitolo è una prima trattazione embrilogica sui diversi tipi di semi in natura e sul potere generativo. Questo capitolo è il più lungo e denso – e si avvicina a tratti alla descrittiva scientifica. Nel quarto capitolo ci si avvia verso la sezione ultima: la considerazione mistica del *quincunx*.

Dalle proprietà dell'ordine quincunciale si passa al significato mistico della luce e il capitolo si conclude con una analisi della lettera greca χ o «decussazione mistica» – e con un commento a passi del *Timeo*. Anche il *Garden of Cyrus*

si solleva di tono verso il finale con progressione costante. Dal χ si passa agli enigmi del numero cinque, esposti in una sequela di interrogazioni alle quali solo in pochi casi viene accennata la risposta. Come precedentemente, gli esempi sono sparsi in ogni regione della natura e della Scrittura. Domande futili o capitali, e in ogni caso oscure, questioni tratte dalla Cabbala, dalla geomanzia, dalla «filosofia magnetica», dalla mitologia, da frasi di autori classici: l'unico elemento che le collega è appunto il numero cinque. Con un'ultima voluta di *wit* il trattatello si chiude, senza pretendere a risposte definitive. Tramonta il *quincunx* del cielo – e cioè le Hyades – e la notte «non offre alcun vantaggio alla descrizione dell'ordine ... Per tenere gli occhi aperti più a lungo occorre comportarsi come agli Antipodi. In America i cacciatori sono già svegli, e in Persia si sono da non molto addormentati. Ma chi può assopirsi a quell'ora che ci ha liberati dal sonno eterno? o avere pensieri torpidi nel momento in cui il sonno stesso deve finire e, come alcuni suppongono, tutti si sveglieranno di nuovo?».³¹²

Abbagliato dallo splendore e dalla astrusità della ripetizione, Coleridge annotava: «Quincunx nei cieli, quincunx sulla terra, e quincunx nell'acqua sotto la terra; quincunx nella divinità, quincunx nella mente dell'uomo; quincunx nelle ossa, nei nervi ottici, nelle radici degli alberi, nelle foglie, nei petali, in ogni cosa!».³¹³ Nel *Garden of Cyrus* la ripetizione diviene il principio formale dominante. Ma lo stesso vale per *Urn Burial*. In un caso ossa e cenere, nell'altro il *quincunx*, invadono lo spazio in una ressa di immagini amplificate fino alla vertigine. In questa ossessione non è tanto il limite quanto la suprema qualità dell'invenzione in *Urn Burial* e nel *Garden of Cyrus*.

Si direbbe che i due trattati siano la risposta a una sfida retorica: come costruire una cosmogonia da alcuni frammenti di urne e dalla disposizione di cinque punti sul piano? Si tratta così di moltiplicare due immagini occasionali fino a riempire il mondo dividendolo in due pannelli complementari. Le antenne estetiche di Coleridge avevano avvertito questa sorta di occupazione dello spazio con una singola immagine – ma la sua osservazione si era fermata alla risonanza formale. Scrivendo su *Urn Burial* egli aveva osservato come quel testo imponga su ogni cosa, attraverso la ricchezza dello stile, la *tabe* e lo sfacelo. Così Coleridge traduceva Browne in sensibilità di romanticismo nero – ma il significato di *Urn Burial* va al di là di quella valutazione: le ossa che si moltiplicano, le urne, l'ubiquità della cenere e le cose incessantemente inghiottite nella morte – tutto questo diventa supporto di una meditazione. Come artificio, ci ricorda la camera cosmica di cui parla Ficino, quando raccomanda di costruire nella propria casa una immagine del mondo e contemplarla a lungo: «Proinde in ipsis suae domus penetralibus cubiculum construet in fornicem actum, figuris eiusmodi et coloribus insignitum, ubi plurimum vigilet atque dormiat. Et egressus domo non tanta attentione singularum rerum spectacula, quanta universi figuram coloresque perspiciet» («Perciò, nella parte più interna di casa sua si costruirà una camera con la volta, decorata con colori e immagini di tal genere, dove potrà vegliare e dormire a volontà. Quando poi uscirà di casa, non presterà altrettanta attenzione nell'osservare i singoli elementi della realtà quanta ne presterà nel contemplare i colori e l'immagine dell'universo»).³¹⁴ Egualmente, Browne sembra osservare il mondo sotto sigillo e questo sigillo è il *quincunx*, che a ogni livello delle immagini ricompare come matrice generante fino a diventare figura della natura stessa.

Fino ad anni recenti la critica non ha avvertito il nesso e le correlazioni simboliche fra *Urn Burial* e il *Garden of Cyrus*. Fatto tanto più curioso se si pensa che Browne stesso aveva indicato quel rapporto nella prefazione al *Garden of Cyrus*: «Che noi uniamo queste parti che trattano di argomenti diversi, o che l'uno susseguia all'altro, il vostro giudizio lo ammetterà senza essere tacciato di incoerenza; poiché il mondo di delizie viene dopo la morte, e il paradiso sussegue alla tomba. Lo stato verdeggiante delle cose, infatti, è simbolo di resurrezione, e per fiorire in gloria, dobbiamo prima essere seminati nella corruzione. Come l'antica consuetudine delle nobili persone, di terminare l'esistenza in un giardino-tomba o, per le antiche urne, essere avvolte con fiori e ghirlande».³¹⁵

Il primo articolo in cui si tratti a lungo la questione del rapporto fra *Urn Burial* e il *Garden of Cyrus* è quello pubblicato da Margaret Ash Heideman nel 1950.³¹⁶ Fin dalle prime righe vi si afferma: «Il rapporto fra queste due opere è più di sangue che di acqua».³¹⁷ E subito l'indagine si centra sulla simbolica dei due scritti: «Il simbolo dominante e unificatore della *Hydriotaphia* non è né l'opale né Matusalemme. È quel “mistero della somiglianza” che Browne trova nell'urna sepolcrale e nel grembo umano. “Ma la forma comune, con anse, era un'immagine appropriata, in quanto rende simile il nostro ultimo letto al primo; non molto diversamente dalle urne della nostra nascita, mentre dimoriamo nella parte infera della Terra, e nella volta interna del nostro microcosmo”».³¹⁸

Quel «mistero della somiglianza» è centrale non solamente come punto di risonanza, quale poteva essere l'opale per Gosse o la figura di Matusalemme per Strachey; esso introduce a un diverso regime dell'immagine, a una rete simbolica che si manifesterà in molteplici altre forme. È una figura di *Mors-Vita*, illuminata da una analogia che ne rappresenta esemplarmente i due poli. Quella similitudine ricorre naturalmente in vari altri testi dell'epoca. La Heideman ricorda già in Shakespeare i due versi in *Romeo and Juliet*:

The earth that's nature's mother is her tomb.

What is her burying grave, that is her womb...³¹⁹

E cita egualmente Hall e Donne. Ma ci si potrebbe riferire a molti altri testi. Si pensi ad esempio al passo di Thomas Vaughan sulla ciclicità della natura: «Ciò che era una volta la loro madre è ora la loro tomba. Tutte le cose ritornano in quello stesso luogo da cui sono venute e quel luogo è la terra».³²⁰ O ancora in Donne, con un riferimento al circolo che troveremo anche in Browne: «In questo circolo i due elementi si incontrano, grembo e tomba sono una cosa sola».³²¹ Ma, come per tutti i veri simboli, che sono iscritti nella natura delle cose e possono perciò essere letti ma non inventati, non si può stabilire una data di nascita per quella immagine o fissarne una genealogia.³²² Si tratterà invece di esaminare la specifica lettura e il suo spessore simbolico, la rete di corrispondenze in cui è inserita. Per questa indagine il saggio della Heideman non è di grande aiuto. Come spesso accade nella critica recente, ammalata di quello che Spitzer chiamava «positivismo imagistico»,³²³ l'analisi si limita a identificare complessi di immagini ricorrenti, come se questi bastassero di per sé a costituire la struttura dell'opera letteraria. È ovvio, invece, che di uno stesso complesso di immagini si possono fare gli usi più diversi, sicché ciò che importa non è tanto la tematica, quanto la lettura di questa. Altrimenti non vi sarebbe modo di distinguere il *Kitsch* dall'arte più grande o dalla più mediocre.

La Heideman, comunque, sembra consapevole dell'uso affatto particolare delle immagini in *Urn Burial* e nel *Garden of Cyrus*. E così scrive, ad esempio: «Come il suo compagno, *The Garden of Cyrus* ha l'aspetto di un geroglifico. Un simbolo primario viene esposto per tutto il tempo al lettore in senso letterale, rappresentativo e metaforico, simultaneamente o in parallelo, o per singoli aspetti».³²⁴ Ma, a parte questa indicazione, la Heideman non si è soffermata sul significato dei geroglifici in Browne. Anche il nesso preciso fra tomba e giardino – e perciò l'unità di *Urn Burial* e del *Garden of Cyrus* – non è stato da lei trattato sufficientemente. Il suo articolo resta, in ogni modo, il primo tentativo di fissare l'attenzione su tali questioni e i critici successivi ne prenderanno spunto.

La più elaborata analisi, fino a oggi, di *Urn Burial* e del *Garden of Cyrus* è stata proposta in un articolo di F.L. Huntley, pubblicato nel 1956.³²⁵ Questo articolo, con varie modifiche, diventò poi un capitolo nel libro di Huntley su Sir Thomas Browne.³²⁶ L'intento di Huntley è di seguire la linea indicata dalla Heideman, fissando però con maggiore precisione i vari agganci fra le due composizioni. Huntley rileva innanzitutto quella omologia formale fra *Urn Burial* e il *Garden of Cyrus*, fondata sul numero cinque, a cui si è già accennato. Il centro dell'analisi viene poi spostato sul secondo trattato. È infatti nel quarto capitolo del *Garden of Cyrus* che Huntley trova l'emblema centrale, in uno dei commenti sul significato del *quincunx*. Il passo di Browne è il seguente: «Platone scelse di illustrare con questa figura il moto dell'anima, sia del mondo sia dell'uomo; mentre egli afferma che Dio ha diviso l'intero congiunto per il lungo, secondo la figura del χ greco, e poi ruotandolo l'ha riflesso in un circolo; alludendo con il circolo al moto uniforme della prima orbe, e con le linee rette al moto planetario e ai vari movimenti al suo interno. E ciò si applica anche all'anima dell'uomo, la quale ha un doppio aspetto, uno diritto, grazie al quale essa contempla il corpo e gli oggetti al di fuori di esso; e un altro circolare e reciproco, mediante il quale essa contempla se stessa. Il circolo afferma il moto dell'anima indivisibile, semplice, in accordo con la divinità della sua natura, e che ritorna dentro di sé; le linee rette riguardano il moto che pertiene a ciò che è sensibile e vegetativo; mentre la decussazione centrale dichiara la mirabile connessione delle varie facoltà unite in un'unica sostanza. E così si congiungono l'unità e la dualità dell'anima, e si distinguono le tre sostanze alle quali egli dà tanta importanza; cioè, l'indivisibile o divino, il divisibile o corporeo, e quella terza, che era la *Systasis* o armonia fra queste due, nella decussazione mistica.

«E se fosse chiaramente colto ciò che Giustino Martire dava per scontato, questa figura avrebbe l'onore di caratterizzare e definire il nostro benedetto Salvatore, là dove egli enuncia, con parole prese in prestito da Platone: *Decussavit eum in universo*».³²⁷

Huntley osserva che, già in *Urn Burial*, Browne aveva introdotto la figura del circolo tagliato dalla linea orizzontale, e cioè la lettera Θ , iniziale di *thánatos*: «Circoli e linee rette delimitano e circondano ogni corpo, e il mortale circolo che contiene in sé la linea orizzontale deve racchiudere tutto».³²⁸ Se a quella figura si aggiunge una linea verticale, si forma la croce della mediazione inserita nel circolo, e cioè il modello cosmologico di Platone che Browne ha illustrato nel passo precedentemente citato.

È merito di Huntley aver rilevato l'importanza di questi passaggi per la comprensione sia di *Urn Burial* che del *Garden of Cyrus*. Ma torneremo più avanti sulla questione. Proseguendo nella sua analisi Huntley scrive: «I due saggi formano una dicotomia platonica: due parti opposte eppure congiunte, che si elevano dal più basso o elementale *Urn Burial* (la morte) al più alto o celestiale *Garden of Cyrus*, il "carattere numerico" della realtà (la vita)».³²⁹

A dimostrazione di queste sue tesi, Huntley osserva che i due saggi sono costruiti su una serie di termini opposti, che si corrispondono e si completano. Tempo e spazio, oscurità e luce, corpo e anima, passione e ragione, sostanza e forma dominano a vicenda nell'uno e nell'altro testo.³³⁰ Così egualmente le metafore si corrispondono in coppie di opposti. E, concludendo, Huntley assimila il rapporto fra *Urn Burial* e il *Garden of Cyrus* a quello fra il primo e il secondo *Anniversary* di Donne, centrato l'uno sulla mortalità e la caducità del corpo, l'altro sulla liberazione dell'anima.³³¹ Le tesi della Heideman e di Huntley furono successivamente riprese e confermate da altri critici, quali Peter Green e Douglas Bush.³³² Ma non molto di nuovo si è aggiunto a quelle analisi che, seppur fondamentalmente esatte, avevano toccato solo alcuni punti nella simbolica di *Urn Burial* e del *Garden of Cyrus*.

D'altra parte, un commento più esauriente non potrebbe essere altro che una chiosa perpetua e capillare a quei testi. Vale infatti una obiezione fondamentale contro ogni tentativo di esplicitare un contesto simbolico con gli strumenti della critica letteraria: «Ci sono dottrine che non tollerano di essere tradotte esattamente in un linguaggio che non è quello originario».³³³ Così, seguendo sempre la traccia della lettura geroglyphica, tenteremo solamente di esaminare quale disegno cosmologico sia latente in *Urn Burial* e nel *Garden of Cyrus*.

Più volte, già in *Religio Medici*, Browne si riferisce alla concezione della *Scala creaturarum*. Egli si meraviglia, innanzitutto, che qualcuno possa essere così avventato da metterla in dubbio, negando, per esempio, l'esistenza degli spiriti e delle streghe: «È per me un enigma, come proprio questa storia degli oracoli non abbia scalzato gradatamente dal mondo quell'incertezza circa gli spiriti e le streghe; come tante menti dotte giungano a dimenticare la metafisica, e a distruggere la scala e gradazione delle creature a tal punto da porre in dubbio l'esistenza degli spiriti; per quanto mi riguarda, ho sempre creduto e ora veramente so che esistono le streghe; quanti ne dubitano, non solo negano la loro esistenza, ma quella degli spiriti; e sono indirettamente e di conseguenza una specie, non di infedeli, ma di atei».³³⁴ E sempre a proposito degli spiriti, scriveva: «Poiché in questo universo esiste una scala o palese gradazione delle creature, che si innalza non disordinata o confusa, ma con incantevole metodo o proporzione».³³⁵ Nella prima parte una intera sezione, che si conclude con alcuni versi, è dedicata all'*Anima Mundi*: «Ora, oltre a questi spiriti particolari e distinti, può esistere (a quanto mi risulta) uno Spirito universale e comune al mondo intero. Questa fu l'opinione di Platone, e lo è ancora dei filosofi ermetici ... Io sono, comunque, sicuro che esiste uno Spirito comune che agisce dentro di noi, ma tuttavia non fa parte di noi, e che è lo Spirito di Dio, il fuoco e lo scintillio di quella nobile e potente essenza, che è la vita e il calore radicale degli spiriti e di quelle essenze che non conoscono la virtù del sole... Di chiunque non senta il caldo vento e il mite soffio di questo Spirito, (pur sentendone io il polso) non oso dire che viva; poiché in verità, senza di esso non vi è calore per me sotto i tropici; né luce alcuna, se pur dimorassi nel corpo del sole».³³⁶

Già in questo passo Browne accenna a quella parte dell'anima che è nel mondo, ma al mondo non appartiene – «uno Spirito comune che agisce dentro di noi, ma tuttavia non fa parte di noi» –, la parte soprannaturale, «lo Spirito di Dio». Esso è una sorta di sole invisibile e al tempo stesso il principio generatore e incubatore del mondo. Sulla composizione dell'anima Browne sarà ancora più esplicito in un altro passaggio di *Religio Medici*: «Mentre mi studio di scoprire in qual modo io sia un microcosmo, ovvero un piccolo mondo, mi accorgo che in qualche modo supero il grande. Vi è indubbiamente una parte di divinità in noi, qualcosa che era prima degli elementi, e che non deve omaggio alcuno al sole».³³⁷ L'uomo, dunque, riproduce in sé il mondo, ma in parte è superiore e anteriore a esso. Nel suo spirito c'è una parte non elementata. «La terra rappresenta un punto non solo rispetto al cielo che ci sovrasta, ma rispetto a quella parte paradisiaca e celestiale che sta dentro di noi; questa massa di carne che mi circonda non traccia i confini al mio spirito: quella superficie che dice ai cieli che essi hanno un limite non riesce a convincermi di averlo io».³³⁸

Nella *Scala creaturarum* l'uomo si trova, dunque, in un luogo intermedio fra le creature visibili costituite integralmente dal gioco alterno degli elementi e le creature invisibili e spirituali, quali gli angeli. E questa natura mediatrice dell'uomo fu definita da Browne in parole famose: «Così l'uomo è quel grande e vero *anfibia*, disposto per natura a vivere non solo come altre creature in diversi elementi, ma in mondi divisi e distinti».³³⁹ Ma fra questi mondi distinti e divisi esiste un nesso, un punto di mediazione. È questo unico punto che regge il tutto. Infatti, la costituzione del mondo e quella dell'anima sono omologhe. Nella cosmologia platonica del *Timeo*, a cui Browne fa riferimento nel passo precedentemente citato, l'anima indivisibile si congiunge con la sostanza corporea attraverso la mediazione

mistica, «la *Systasis* o armonia fra queste due, nella decussazione mistica», rappresentata dalla intersezione fra i bracci del χ cosmogonico, e il Logos si smembra nel mondo.³⁴⁰ Seguendo anche in questo caso gli autori ermetici del Rinascimento, Browne identifica la cosmologia platonica con la dottrina cristiana della manifestazione del Verbo nel mondo e si riferisce a Giustino Martire, che aveva visto nei testi platonici una prefigurazione dell'avvento di Cristo.³⁴¹ Ma le predilezioni egiziane di Browne lo spingono a una ulteriore identificazione: non solo coinciderebbe il significato del χ platonico e della croce cristiana, ma la stessa dottrina sarebbe implicita nel geroglifico egiziano in forma di X, derivato dalla figura della cicogna.

E, secondo il costume ermetico di riportare sempre il punto di origine all'Egitto, Browne suppone addirittura che Platone «apprese queste e altre espressioni mistiche nelle sue dotte considerazioni sull'Egitto».³⁴² Nella dottrina egiziana, scrive Browne, la X rappresenta egualmente la *Scala creaturarum*: «E se la filosofia egizia prevale, la scala degli influssi è stata così disposta, e gli spiriti benigni di entrambi i mondi trovano la propria via nel salire e scendere dalle piramidi, misticamente sussunte nella lettera X, e nel becco aperto e nelle zampe divaricate di una cicogna del genere *anastomus*, che è stata imitata in quel carattere».³⁴³ Il riferimento è ovviamente a Kircher, che aveva già dato una interpretazione di quel geroglifico nello *Obeliscus Pamphilius*: «Decussis illa celebris et mysteriosa, qua processum Spiritus Mundi ἀνω καὶ κάτω apte innuebant» («La ben nota e misteriosa decusse, con la quale alludevano appunto al procedere dello Spirito del Mondo verso l'alto e verso il basso»).344

È proprio questa dottrina della *Scala creaturarum* e progressiva diffusione nella natura della virtù divina che ci permette di intendere perché la scrittura geroglifica corrisponda per costituzione alla natura delle cose. Kircher scrive, in altro luogo, che i sensi molteplici, sovrapposti e gerarchicamente ordinati propri dei geroglifici riproducono in specchio quel processo cosmologico. La gerarchia delle diverse letture riproduce dunque l'ordine ontologico: «Notet quoque hic Lector, quod *Hieroglyphicis* ita comparatum sit, ut quomodocunque transponantur Symbola, semper idem sensus reddatur; plerumque autem descensum Symbolorum, a summo ad infimum, juxta diffusionem Supremae Virtutis in summa, media, infima ordinatam, obtinere, ut ex Symbolorum Schematismis patet» («A questo punto il lettore dovrebbe osservare che nei geroglifici la disposizione è tale che, in qualunque modo si spostino i simboli, il significato rimane sempre identico; ma per lo più si mantiene la successione dei simboli dall'alto verso il basso secondo il modo in cui si spande la Suprema Virtù, ordinata in somma, media e infima, come appare chiaro dagli schemi dei simboli»).345 Browne osserva, poi, che quella figura delle due piramidi rovesciate è «non solo comprovata dalla conoscenza, ma dal modo di recepirla sia da parte dell'istinto sia dell'intelletto. Le cose penetrano l'intelletto mediante una piramide dall'esterno, e quindi nella memoria mediante un'altra dall'interno, poiché la comune decussazione alberga nell'intelletto, così come è enunciato da Bovillus».³⁴⁶ Browne fa qui riferimento al *De intellectu* di Bovillus, dove si dice: «A mundo ad intellectum una fit pyramis sensibilis: ab intellectu vero ad memoriam reliqua intellectualis» («Una piramide, che va dal mondo all'intelletto, è quella sensibile; ma l'altra, che va dall'intelletto alla memoria, è intellettuale»).347 La dottrina della specularità fra uomo e mondo fu per altro tradotta da Bovillus in uno stupendo diagramma che rappresenta le corrispondenze fra il cosmo e le facoltà dell'uomo in una struttura a forma di *quincunx*.³⁴⁸

La traduzione musicale della dottrina cosmologica a cui si è fatto riferimento è la teoria della *Harmonia Mundi*. Essa è infatti la perfetta immagine della mediazione. Già in *Religio Medici* Browne aveva scritto della musica: «È una geroglifica e velata lezione sul mondo intero e sulle creature di Dio ... Essa, insomma, è un adattamento sensibile di quell'armonia che suona intellettualmente nelle orecchie di Dio».³⁴⁹ In *Urn Burial*, trattando della musica funebre, Browne si riferisce alla natura armonica dell'anima: «Essi facevano uso della musica per esaltare o placare i sensi dei loro amici, secondo le differenti armonie. Ma l'allusione segreta e simbolica era la natura armonica dell'anima, la quale, affrancata dal corpo, tornava a godere dell'originaria armonia del cielo, da cui essa era in principio discesa; e, stando al suo viaggio delineato dagli antichi, era discesa nella costellazione del Cancro, e risalita in quella del Capricorno».³⁵⁰

Nell'ordine zodiacale, il processo della manifestazione è rilevato dalla simbolica delle porte solstiziali, Cancro e Capricorno, rispettivamente *ianua inferni* e *ianua coeli*.³⁵¹ La dottrina delle porte solstiziali appartiene alla più antica sapienza zodiacale, depositata in immagini astrologiche. Ma anche alcuni testi della antichità classica vi fanno riferimento. La più diffusa esposizione è in Macrobio: «Descensus vero ipsius, quo anima de coelo in huius vitae inferna delabatur, sic ordo digeritur, Zodiacum ita lacteus circulus obliquae circumflexionis occursum ambiendo amplectitur, ut eum, qua duo tropica signa: Capricornus et Cancer feruntur, intersecet. Has Solis Portas physici vocaverunt ... per has portas animae de coelo in terras meare et de terris in coelum remeare creduntur. Ideo hominum una, altera deorum vocatur. Hominum Cancer, quia per hunc in inferiora descensus est: Capricornus deorum, quia per illum animae in propriae immortalitatis sedem et in deorum numerum revertuntur» («A questo punto, si può dipanare il percorso di discesa dell'anima che dal cielo cade verso le regioni inferiori di questa vita. La Via Lattea abbraccia lo Zodiaco descrivendo un'orbita obliqua intorno a esso e lo interseca là dove si trovano i due segni tropicali, il Capricorno e il Cancro. I filosofi naturalisti li chiamano Porte del Sole ... Attraverso queste porte si dice che le anime passino quando procedono dal cielo verso la terra e quando poi ritornano dalla terra in cielo. Una è detta degli uomini, l'altra degli dèi. Il Cancro è quella degli uomini, perché di qui si discende verso le regioni inferiori; il Capricorno è degli dèi, perché di lì le anime sono ricondotte alla propria sede immortale e annoverate fra gli dèi»).352

L'anima, dunque, entra nel mondo attraverso il Cancro, la *porta hominum*, e si implica così nei vari gradi della manifestazione. La porta di uscita, *porta deorum* o Capricorno, è quella attraverso cui l'anima, riassorbita la manifestazione, risale al principio. Il *descensus* e l'*ascensus*, che seguono i gradi della *Scala creaturarum*, sono il ritmo divino di espansione e contrazione, manifestazione e occultamento. La vita segue necessariamente quel ritmo: il seme indivisibile e principiale entra nel mondo, si fa corpo, matura nell'embrione, si sviluppa, cresce e, attraverso la metamorfosi mistica e il naturale processo di trasformazione, torna verso l'origine in una seconda nascita, il passaggio per la *porta deorum*.

Rovesciando il procedimento di Browne, siamo partiti da alcune tra le implicazioni metafisiche del *quincunx* e del χ platonico. Dobbiamo ora far riaffiorare le immagini: tomba e giardino, di fatto, rappresentano i due poli di quel processo di manifestazione e occultamento a cui si è accennato. Le due immagini sono trattate da Browne come simboli nel senso integro della parola – e cioè figure totalmente ambivalenti e di significato differente e opposto, a

seconda del livello in cui sono considerate.

Nella interpretazione di Browne viene così applicata con rigore la *inversione analogica*, quel principio fondamentale del simbolismo che è il primo a essere abbandonato, quando sopravvenga la sclerosi delle letture. Secondo tale principio, ogni simbolo deve essere riferito a due ordini inversi e corrispondenti, chiamati, in trascrizione cosmologica, ordine del cielo e ordine della terra, ovvero ordine del principio e della manifestazione: «Secondo la legge generale dell'analogia, questi due ordini devono, nella loro stessa correlazione, essere inversi l'uno dell'altro, di modo che quel che è più alto nell'uno divenga più basso nell'altro, e reciprocamente; ed è così che, secondo l'espressione ermetica della *Tabula Smaragdina*, "ciò che è in alto (nell'ordine celeste) è come quello che è in basso (nell'ordine terrestre)", o ancora, secondo il detto evangelico, "i primi (nell'ordine principale) sono gli ultimi (nell'ordine manifestato)".»³⁵³ È assai significativo, tra l'altro, che un simbolo assai comune di questa inversione analogica sia il tamburo in forma di clessidra, che riproduce ancora una volta la forma del *quincunx*.³⁵⁴

«Queste ceneri...», «queste ossa...»: parole che ricorrono e rintoccano in *Urn Burial*, lasciando ovunque una scia sonora. Come il *Garden of Cyrus* ci mostrerà il mondo segnato ovunque dal *quincunx* e quasi scarnificato fino alla sua forma essenziale, così *Urn Burial* ci mostra il mondo in cenere. «Queste urne» - queste scarse e trascurabili urne trovate in un campo del Norfolk si dilatano dappertutto, annullano lo spazio e mostrano solamente stenogrammi del tempo, monotoni e rispettivi. È una dimostrazione sull'arte del tempo: «Il tempo che rende antiche le antichità, e ha l'arte di fare di ogni cosa polvere...».³⁵⁵ La retorica del tempo è il continuo esercizio di riduzione delle cose molteplici alla cenere. È questa la sua immagine dell'incertezza del tutto, che normalmente introduce a un totale scetticismo. Ma Browne guarda il simbolo con altro occhio e applica all'immagine l'inversione analogica. Egli insinua, innanzitutto, che quella retorica del tempo è frantesa da chi vuole conservare il mondo intatto o desidera segni di perpetua durata: «Ma esistere sotto forma di ossa, e sussistere solo piramidamente, è una falsa concezione della permanenza»;³⁵⁶ «La perennità è un sogno e una folle speranza».³⁵⁷

Altro è il significato della cenere - e Browne lo ha indicato in vari accenni sparsi in tutta la sua opera, prima di dimostrarlo figurativamente in *Urn Burial*. Un passo di *Religio Medici* accenna al rovesciamento del simbolo. La terra ridotta in cenere non è perciò distrutta. Al contrario, essa appare allora esaltata nella sua vera natura: «Poiché attualmente non è terra, ma una composizione di fuoco, acqua, terra e aria; ma in quel tempo, spogliata di questi ingredienti, essa apparirà in una sostanza più simile a se stessa, le sue ceneri».³⁵⁸

Scomparsi gli elementi nel fuoco divorante, resta della materia la sua parte irriducibile. E questa è la cenere. La cenere è come l'oro, che «esposto alla violenza del fuoco si arroventa solamente e si liquefa, ma non si consuma nella sua sostanza, e nemmeno nel peso o nella virtù».³⁵⁹ E, infine, l'ultima assimilazione: la cenere equivale al corpo nella sua condizione aurea, ultimo stadio dell'*opus alchymicum*: «Così, quando le parti consumabili e volatili dei nostri corpi saranno state raffinate in una tempra più irriducibile e fissa, come l'oro, pur soffrendo dell'azione delle fiamme non periranno mai, ma giaceranno immortali nell'abbraccio del fuoco».³⁶⁰ Alla fine del mondo, cenere, corpo e oro «giaceranno immortali nell'abbraccio del fuoco».

La cenere è il mondo ridotto alle sue radici seminali, trasformato in quella forma che più lo avvicina al suo principio e lo rende capace di accogliere la voce divina: «Io credo che le nostre ceneri, che si sono da noi staccate e divise, si riuniranno; che le nostre polveri, disperse dopo tanti pellegrinaggi e trasformazioni nelle parti di minerali, piante, animali ed elementi, riprenderanno la loro forma originaria alla voce di Dio, e nuovamente si uniranno per costituire la loro primitiva e predestinata forma».³⁶¹ Così si spiega, fra l'altro, un fondamento di quel «mistero della somiglianza» fra urna e matrice. Ridotto in cenere, il corpo viene accolto in un nuovo ricettacolo per rinascere in un altro ordine. La cenere prepara il *Corpus Resurrectionis*. In vari testi alchemici, la cenere - definita «*avis Hermetis*», «diadema del cuore» ovvero corona - è assimilata appunto allo spirito che vive nel corpo glorificato.³⁶²

Il significato dell'urna e della cenere ci appare così rovesciato, secondo il principio dell'inversione analogica. Browne rappresenta questo rovesciamento nella forma del paradosso.³⁶³ In quattro capitoli accumula dati su monumenti funebri, prodighe magnanimità, inconsueti costumi, tentativi diversi di trattenere e far durare ciò che per natura è labile e perduto. Questa accumulazione erudita sembra voler dare grande peso a quei fatti, tramandare ogni testimonianza e amplificarne il significato. Ma nel quinto capitolo, con improvviso mutamento, la situazione si inverte. Un vento spazza via ogni segno di memoria; i nomi si confondono, i grandiosi monumenti si rivelano vani. Appare in Browne una enorme ironia fino allora camuffata dalla diligenza antiquaria. Così arriviamo a parole famose e stupende: «Quale canzone cantassero le Sirene, o quale nome abbia assunto Achille quando si nascose fra le donne, sono domande astruse che pur si prestano a congetture ... Ma chi fossero i proprietari di quelle ossa, o quali corpi avessero costituito quelle ceneri, neanche gli annalisti potrebbero dirlo».³⁶⁴ Tombe, urne, ceneri, tutto viene disperso; tutto torna all'anonimità; la memoria dei fatti è affidata al caso. Le ceneri sono vane, sigillo della distruzione: «Vane ceneri, che nell'oblio di nomi, persone, epoche e sessi si sono procurate una sterile continuità, e si mostrano ai posteri soltanto come emblemi di mortali vanità».³⁶⁵

Ma a questo punto si rivela il vero senso del testo. La distruzione e la vanità diventano prova negativa di una realtà opposta. La riduzione del corpo in cenere per opera del tempo riproduce visibilmente l'annichilazione dell'io e del mondo nel contatto con l'eternità, sicché, per un paradossale rovesciamento, la mortalità diventa segno dell'indistruttibile. E l'apparente distruzione che il tempo opera nelle cose e nel mondo intero si rivela essere la meta quotidiana del mistico: «Gli spiriti pii che trascorrevano i loro giorni nell'estatica attesa del futuro avevano di questo mondo minor considerazione che non di quello che lo aveva preceduto, quando rimanevano oscuri nel caos della preordinazione, e nella notte di chi li aveva preceduti».³⁶⁶ Essi non resistevano all'opera del tempo, ma l'aiutavano e quasi anticipavano. Nelle parole di Browne, l'estasi è propriamente definita da questo incenerimento del mondo: «E se c'è chi è stato così fortunato da capire veramente l'annichilazione cristiana, l'estasi, la liberazione, la liquefazione, la trasformazione, il bacio dello sposo, il cibarsi di Dio e l'ingresso nell'ombra divina, quegli ha già avuto una considerevole anticipazione del paradiso; allora la gloria del mondo è certamente finita, e la terra in cenere per lui».³⁶⁷ Come si è visto, quella cenere è l'oro della terra.

Una dimostrazione complementare di inversione analogica viene data da Browne in *The Garden of Cyrus*. L'immagine centrale è questa volta il giardino, segno esemplare della crescita e del processo vitale nell'ordine terrestre o apparente – così come la tomba e la cenere figurano, nello stesso ordine, la morte e la dissoluzione.

Nei capitoli iniziali, Browne ci introduce a un discorso sui più famosi e ricchi giardini e – come in *Urn Burial* aveva ricordato follie ed eccessi funebri, le «sregolatezze della vanagloria, e le dissennate esagerazioni di un'antica grandezza»³⁶⁸ – qui si riferisce alla opposta follia di Nabucodonosor, che costruiti i suoi meravigliosi giardini pensili «non trovò limiti al raggio della sua ambizione; finché, colmo di gioia per l'ardimento di quel Paradiso, al compiersi della propria melanconica metamorfosi scoprì la follia di quella gioia, e un adeguato castigo, nella disagiata dimora, nella vegetazione selvaggia, nel vagabondaggio per i campi».³⁶⁹

Dal delirio si passa all'ordine esemplare introdotto da Ciro, «lo splendido, ordinato piantatore»: «Ciro il vecchio ... sottomise i tesori del campo a regole e limiti».³⁷⁰ Quell'ordine archetipico è rappresentato dal *quincunx*: «E cioè i filari così graziosamente ordinati; o cinque alberi in tal modo disposti, che da ogni lato, visti in prospettiva, presentano la medesima regolare angolazione. Il nome è dovuto non solo al quintuplo numero di alberi, ma alla figura che rivela quel numero, il quale, duplicato nell'angolo, costituisce la lettera X, cioè la decussazione enfatica, o figura fondamentale».³⁷¹ Da questo punto in avanti il discorso si fissa sulla «decussazione enfatica» e «figura fondamentale». In ogni parte del mondo, in minuscole o grandiose invenzioni dell'arte, Browne riscontra il sigillo del *quincunx*. E infine anche nella natura l'immagine ricompare in una lunga serie di esempi. Si direbbe che la costruzione e la tessitura stessa del mondo, la sua continua riproduzione, siano affidate a quel modello. Così il discorso, nel terzo capitolo, risale all'origine della generazione, cioè alla natura e alle proprietà dei semi. «L'esiguità e la piccolezza di certi semi che sviluppano grandi messi è una delle meraviglie della natura, e illustra in certa misura l'opera della Creazione, una vasta produzione dal nulla».³⁷² In questo passo, l'inversione analogica è già accennata nel rapporto fra l'enormità e ricchezza della manifestazione e l'apparenza minuta e trascurabile del suo principio generante. Ciò che è minimo in un ordine, ha luogo supremo nell'altro, e viceversa. La varietà indefinita del manifestato deriva da invisibili elementi: «I poteri seminali restano in gran parte invisibili».³⁷³ E i semi stessi sono già la prima manifestazione corporea di spiriti: «Che i corpi siano prima spiriti Paracelso poteva asserirlo, la qual cosa nella maturazione di semi e frutti pare oscuramente sottintesa da Aristotele, quando egli afferma che le parti spirituali sono convertite in acqua, e l'acqua in terra, fatto attestato dall'osservazione del processo di maturazione dei semi, durante il quale sulle prime si può discernere una flatuosa distensione dell'involucro, e poi un liquido tenue, che un certo tempo trasforma in una polpa, o gheriglio, riscontrabile nelle mandorle e nelle noci grandi».³⁷⁴ Si può capire così come il rapporto fra seme e creatura rappresenti in figura il processo dell'intera creazione e discesa del principio nel mondo.

Troviamo la più condensata espressione di quel processo in un teorema della *Monas hieroglyphica* di John Dee.³⁷⁵ Vi si presenta una evoluzione in tre stadi: nel primo si ha un seme di potenza, anteriore agli elementi e concepito per virtù propria. Nel secondo stadio quel seme discende nel mondo, viene irretito negli elementi, suppliziato e sepolto. Nel terzo stadio, poi, il seme originario si libera dagli elementi e risorge in trionfo di gloria. Il *quincunx* rappresenta perfettamente la seconda fase. Osserva Browne, infatti, che l'ordine quincunciale viene a comporre una rete e al tempo stesso rappresenta la croce nella «decussazione enfatica». Ora, la rete è simbolo della manifestazione stessa e la croce figura la incarnazione e la crocifissione cosmica, che corrisponde perpetuamente al sacrificio del Cristo.³⁷⁶ L'*Anima Mundi* è l'agnello sacrificato fin dall'inizio dei tempi.³⁷⁷ Il giardino diventa così luogo simbolico della sepoltura nel mondo, dell'incontro suppliziante con gli elementi. La rete come simbolo della manifestazione ci riporta a una nuova volta ai geroglifici. Browne ricorda che: «Horus, il geroglifico del mondo, è descritto con una veste a rete, dalle spalle ai piedi».³⁷⁸ Già Kircher aveva proposto quella interpretazione. Nella sua lettura, infatti, la veste a rete sulle figure geroglifiche rappresenta la natura manifestata. La creazione rivela e cela al tempo stesso la divinità: «Totum corpus reticulatum amictu, et turbinato ductu versus inferiora coalescit; quo indicatur, naturam occultis et subtilibus rationibus veluti implicari et perplexam reddi inaccessamque» («Tutto il corpo, avvolto in una veste reticolata e disposto in forma di cono, si sviluppa verso il basso; con ciò si vuole indicare che la natura è come avviluppata da principi razionali occulti e sottili e ciò la rende intricata e inaccessibile»)³⁷⁹ E già altrove Kircher aveva fatto riferimento alle seminalità celesti che, attraverso i vari gradi della manifestazione, si rivelano nella natura: «Ultimus limbus plenus est phallidis oculatis, et notat Coeleste firmamentum genetricum rationum Ideis refertum, quas per reliquos Orbes usque ad Terram, quae per *Circellum* apte notatur, transmittit» («L'ultima fascia circolare è piena di falli con occhi e sta a indicare che il firmamento celeste è ricolmo di idee di principi generatori e le trasmette attraverso gli altri cieli fino alla terra, qui segnata appunto con un cerchietto»)³⁸⁰ Nella *Sphinx mystagoga*, i punti di incrocio fra le fila della rete sono identificati con le *rationes seminales*: «Quid vero reticulatus ille habitus, quo involuta spectantur Numina sibi velit? Dico hoc occulto quodam et mystico sensu Mystas innuisse Divinam scilicet supremi Numinis naturam abditam esse et inaccessam, nec ullis corporeorum substantiae membrorum formis effusam, sed solis idealium rationum notionibus, quae per puncta reticularibus ductibus inserta spectantur, foecundam» («Che significato ha quell'abito reticolato in cui i numi sono avvolti? A mio giudizio, con questo riferimento occulto e mistico gli iniziati volevano alludere al fatto che la natura divina del nume supremo è nascosta e inaccessibile e non prende forma nella concreta sostanza delle membra di un corpo, ma è piena delle sole nozioni delle ragioni ideali, che si possono qui osservare nei punti inseriti all'interno del reticolato»)³⁸¹

Quanto al significato del *quincunx* come croce occorre risalire ai passi sul *Timeo* già commentati. Ma, come il X platonico era stato ricondotto al geroglifico della X, così ora Browne stabilisce un rapporto fra la croce e il più illustre simbolo egizio, lo *ankh*, o *crux ansata*, che già i primi cristiani avevano interpretato come prefigurazione della croce cristiana.³⁸² Secondo Browne quella figura, così come la platonica croce nel circolo, rappresenta in una sola immagine la natura della *Anima Mundi*: «Gli Egizi esprimevano così il processo e il moto dello spirito del mondo, e la sua diffusione sulla natura celeste ed elementale; raffigurata dall'intersezione di un circolo con una linea retta».³⁸³ Molti e sparsi nel tempo sono i commenti cristiani ed ermetici sul simbolo della *crux ansata*. Ricorderemo come per Bruno fosse quella la forma originaria e perfetta della croce.³⁸⁴ E in Kircher troviamo numerosissimi commenti. Nello *Obeliscus Pamphilius* egli scrive della *crux ansata*: «Processumque naturae in rebus sub ipso symbolice repraesentant, vehiculumque dixerunt Spiritus Mundi» («Con questo segno rappresentarono simbolicamente il procedere della natura attraverso le cose e spiegarono che quello era il veicolo dello Spirito del Mondo»)³⁸⁵

La *crux ansata* e la croce nel circolo ci introducono al tema del numero cinque, che occupa gli ultimi due capitoli del *Garden of Cyrus*. Il cinque, infatti, ricorda Browne, è il numero circolare per eccellenza: «Ora, il numero cinque spicca in ogni circolo, non solo quale primo numero sferico, ma quale misura del moto sferico. Poiché i corpi sferici si muovono a cinque a cinque, e ciascuna figura globulare disposta sopra un piano, in diretta circonvoluzione, ritorna al primo punto di contatto al quinto tocco».³⁸⁶ Il cinque rappresenta, dunque, il circolo circoscritto alla croce e la

decussazione fra gli assi di quella, che è il quinto punto del *quincunx*. È questo il punto della mediazione mistica, che Browne aveva chiamato «la decussazione centrale, la prodigiosa connessione delle varie facoltà congiuntamente in un'unica sostanza ... nella decussazione mistica».³⁸⁷ Comincia ora quell'ultima parte che, come già in *Urn Burial*, ci trascina alla fine in una sola e travolgente folata. Ma questa volta il soggetto non sarà l'estrema fantasmagoria delle ceneri; si tratta ora del numero cinque e dei «misteri e segreti, correlati con questo numero».³⁸⁸ In una successione fittissima, Browne ci offre un vertiginoso elenco. Le più diverse dottrine e tradizioni sul numero cinque sono presentate senza ordine apparente. Secondo un tratto fondamentale della sua natura, anche questa volta Browne ama nascondere le più preziose e dense speculazioni in mezzo ai frammenti più fatui e secondari. Ma non è difficile distinguere nella congerie le ultime tessere che completano il mosaico. Da varie considerazioni naturali si conclude che: «La natura riposa in questo numero, che è invero la prima pausa quando si conta con le dita, i suoi organi naturali».³⁸⁹ E sorpassate altre maglie di osservazione, si arriva infine a parlare del cinque come emblema della *coniunctio oppositorum*, e perciò innanzitutto della congiunzione tra uomo e donna. Il cinque, infatti, è somma di tre e due, che sono i primi numeri dispari e pari, cioè maschili e femminili.³⁹⁰ «Colui che non dimentica come gli antichi lo abbiano chiamato numero coniugale o nuziale, facendone l'emblema della più straordinaria congiunzione, lo riterrà debitamente applicabile a questa bella economia, e combinazione vegetale ... Che vi fossero o meno racchiusi dei misteri, gli animali più fecondi furono creati in quel giorno, ed ebbero quindi la più grande benedizione: E dal punto di vista del quintuplo, certi dotti avventati dell'antichità considerarono le circostanze della generazione, mentre divisero in modo naturale per cinque il nettare del quinto pianeta».³⁹¹ Dopo questi accenni Browne si riferisce alla teoria cabbalistica, dove è teorizzato compiutamente il rapporto fra il cinque, la lettera He e il potere generativo: «Il medesimo numero nei misteri ebraici e nei calcoli cabbalistici fu la natura della generazione; sancita dalla lettera He, la quinta nel loro alfabeto; e in accordo con quel dogma cabbalistico: Se Abramo non avesse fatto aggiungere questa lettera al suo nome, sarebbe rimasto sterile, e senza la facoltà di generare: Non solo perché così il numero del suo nome potesse raggiungere il duecentoquarantotto, il numero dei precetti affermativi, ma perché, come nel creato vi sono un maschio e una femmina, così, nelle creazioni divine e intelligenti, la madre della vita e fonte delle anime nella tecnologia cabbalistica è chiamata Binah; e il suo sigillo e carattere era He. Così, essendo prima sterile, egli ricevette il potere di generare da quella misura e mansione nell'archetipo; e fu reso conforme alla Binah».³⁹² Su queste considerazioni cabbalistiche si chiude propriamente la progressione mistica del *Garden of Cyrus*.

La dottrina del *quincunx* ci aveva già mostrato l'inversione analogica applicata al simbolo del giardino. Quella immagine della vita nascente si era rivelata segno della discesa e smembramento del Logos nel mondo, dell'irritamento nella natura e del sacrificio primordiale. Ma, con l'analisi del numero cinque, appare un ulteriore passaggio. Il *quincunx* è segno della sepoltura nel mondo, ma al tempo stesso è segno delle generazioni e della congiunzione secondo l'erotica mistica. Si rivela così una identità fra gli opposti: nozze e morte sono indissolubilmente connesse. Anche in questo caso, si tratta di una dottrina immemoriale, che Browne fa tralucere dietro il suo macchinoso e dotto apparato.

Ah! Ha! *Tumulus Thalamus*; così Howell aveva intitolato due composizioni poetiche pubblicate nel 1653. Questa identità mistica tra nozze e morte sacrificale è illustrata in uno stupendo passo di Agostino: «Procedit Christus quasi sponsus de thalamo suo, praesagio nuptiarum exiit ad campum saeculi; pervenit usque ad crucis torum et ibi firmavit ascendendo coniugium; ubi cum sentiret anhelantem in suspiriis creaturam commercio pietatis se pro coniuge dedit ad poenam; et copulavit sibi perpetuo iure matronam» («Cristo esce come uno sposo dalla camera nuziale e, quale promessa delle nozze, si è avviato verso il campo del mondo; è giunto così al letto della croce e, salendovi, ha stipulato il patto nuziale; là, sentendo la creatura che geme, per condivisione di pietà si è abbandonato al dolore al posto della coniuge; e così si è congiunto alla sua sposa per sempre»).

Browne ha centrato *Urn Burial* e il *Garden of Cyrus* su due simboli polari: la tomba e il giardino. Nella simbolica cristiana le due immagini prefigurano il sepolcro di Cristo e il Paradiso: «L'arte cristiana riconosceva due luoghi sommamente sacri: il Sancta Sanctorum del Golgota e il Paradiso dell'Eden. Così vediamo che nell'immagine paleocristiana del mondo c'erano due "poli"».³⁹⁴

Così l'immagine del giardino, ad esempio, che abbiamo considerato esclusivamente in rapporto al processo discendente della manifestazione, può essere letta anche come prefigurazione di uno stato extra-cosmico. Tradizionalmente, infatti, il giardino simboleggia il *Corpus Resurrectionis* e, perciò, uno stato sottratto alle condizioni del mondo elementato. A questo significato del simbolo si riferisce evidentemente Browne nell'introduzione al *Garden of Cyrus*: «Poiché il mondo di delizie viene dopo la morte, e il paradiso sussegue alla tomba. Lo stato verdeggianti delle cose, infatti, è simbolo di resurrezione, e per fiorire in gloria, dobbiamo prima essere seminati nella corruzione. Come l'antica consuetudine delle nobili persone, di terminare l'esistenza in un giardino-tomba o, per le antiche urne, essere avvolte con fiori e ghirlande».³⁹⁵ Anche in questa lettura tomba e giardino sono indissolubilmente congiunti, sicché Browne si riferisce appunto a «giardini-tomba».

In due saggi di remota dottrina Browne ha rappresentato in drammaturgia simbolica temi perenni: la corruzione e la rinascita, il seme e il corpo, l'incarnazione e la resurrezione. Browne ha coperto con patina erudita la realtà ultima e fondamentale. Ma questa massa di varia erudizione, anziché fare inaridire i due scritti, li ha preservati perfettamente in vita. Si direbbe che Browne abbia scelto come metodo letterario quel celarsi dei semi nell'ombra che li sottrae all'offesa degli elementi. Come egli stesso aveva scritto: «Ma i semi stessi dimorano in ombre perpetue, sotto la foglia, oppure racchiusi in involucri; e quelli più indifesi hanno intorno la pula, la buccia e la polpa, dove la particola interna e generativa dimora umida e al sicuro dalle ingiurie dell'aria e del sole. La tenebra e la luce governano regni intercambiabili, e dominano in alternanza lo stato seminale delle cose. La luce su Plutone è la tenebra su Giove».³⁹⁶ Allo stesso modo, nei due saggi di Browne, la polvere antiquaria, i testi dimenticati, le minuzie del naturalista, le parole inconsuete formano una spessa corazza protettiva intorno alle immagini, come gusci sovrapposti intorno al seme.

Questo metodo è singolarmente affine alla dottrina islamica della «discesa della metafora», che Massignon ha così esposto: «Ciò che colpisce innanzitutto nella poesia islamica è una sorta di inanimazione della metafora. La si vuol rendere irreali. Vi è una discesa della metafora. L'uomo viene paragonato ad animali; l'animale, in genere, a un fiore, e il fiore a una pietra: un tulipano è un rubino».³⁹⁷

Proprio chi ha compreso il potere delle immagini sa che nello scritto esse debbono necessariamente avere una vita indiretta, diminuita e attutita, e che in questa mortificazione è il loro splendore: «In un racconto di Imru' l-Qays troviamo "quel fiore macchiato", espressione con cui egli indica la piaga sanguinante di una gazzella che ha colpito con una freccia scoccata dal suo arco. Non si tratta dunque di vivificare l'idea mediante immagini, di far sorgere davanti ai nostri occhi delle caricature, di scimmiettare il Creatore, di far rivivere ciò che non è più; si tratta invece di prendere le cose, quelle che abbiamo percepito, quali esse sussistono attualmente, overosia pietrificate, inanimate».³⁹⁸

Qualche urna trovata in un campo del Norfolk, un modello di giardino: sono frammenti dispersi, ma forse

rappresentano, in un ricordo cifrato e impietrito, il mondo intero. E proprio tramite la lettura di quelle due «metafore inanimate», Browne ci ha lasciato la sua chiosa geroglifica al *Liber Mundi*.

Fra la mia tomba e il pulpito da cui predico,
c'è un giardino fra i giardini del Paradiso. [399](#)

DEUTEROSCOPIA

Fra le 784 parole coniate da Browne nella lingua inglese: *hallucination*, *electricity*, *computer*. Invece *deuteroscopy*, che significa «dare una seconda occhiata», non è entrata nell'uso corrente. Ma tutta la vita di Browne fu una *deuteroscopia*, una glossa perpetua a parole di altri. Non pretese mai di essere il primo, se non nella maniera del dire.

Nei *Marginalia* di Coleridge si legge una nota scritta su una copia delle opere di Browne: «Uno dei miei primi favoriti. Ricco di conoscenze disparate, esuberante nelle concezioni e nei concetti; contemplativo, immaginoso; spesso veramente grande e magnifico nel suo stile e nella sua dizione ... è un quieto e sublime *entusiasta*, con una forte striatura del *fantasticatore*; l'umorista si mescola costantemente con il filosofo e lo attraversa con il suo barbaglio». Così scriveva il lettore più congeniale che Thomas Browne abbia trovato.

Nella vita scarsamente increspata di Thomas Browne si incontra un solo episodio spiacevole, comunque lo si intenda. In quanto «uomo di grande sapere», era stato chiamato a testimoniare nel corso di un processo per stregoneria. Sei bambine e un bambino di Bury St. Edmunds avevano sofferto di convulsioni e si diceva avessero sputato spilli e chiodi. Imputate, due vedove. Browne testimoniò che le convulsioni erano senz'altro spiegabili in termini clinici. Quanto agli spilli e ai chiodi, si sentì in dovere di ricordare che recentemente in Danimarca si era parlato di un caso simile, per quanto riguardava gli spilli. E anche le infermità naturali potevano essere attribuite alle «sottigliezze» del Maligno. Poi Browne tornò a Norwich e le due vedove furono impiccate.

Perché Browne volle citare quel caso danese? Si può sospettare che si sia trattato di uno scrupolo da erudito. Browne era uomo pronto a esporre dubbi su qualsiasi punto, non perché fosse scettico, ma perché non rinunciava a mostrare di conoscere tutte le possibili alternative. E non era uomo da posizioni nette. Questo faceva parte della sua grazia, ma poteva anche sconfinare nell'imprevidenza.

Così quel giorno del processo alle due presunte streghe si concesse un vezzo da dotto, nel secolo dei dotti. Non riuscì a esimersi dal citare quel caso avvenuto in Danimarca, che nessuno in quell'aula di tribunale conosceva. In *Religio Medici* si leggeva: «Ho sempre creduto e ora veramente so che esistono le streghe». Così quel caso in Danimarca poté diventare una pezza d'appoggio per condannare a morte, *suspensae per collum*, «appese per il collo», le due vedove di Bury St. Edmunds.

Ricordo che, quando Iosif Brodskij mi nominò *Garden, Ashes* di Danilo Kiš, aggiungendo che era un libro quasi troppo bello, insopportabilmente bello, per un attimo ebbi il senso di una allucinazione. Quelle parole per me erano Thomas Browne - e con quelle avevo chiuso la mia tesi. Poi lessi il romanzo, concordando totalmente con Brodskij. Ma, quando conobbi Danilo Kiš, non mi decisi mai a parlargli di quella singolare convergenza. Di fatto, la giustapposizione di quelle due parole mi sembrava una sorta di geroglifico verbale, sussistente *in re* prima ancora di essere percepito.

W.G. Sebald passò un periodo di degenza all'ospedale di Norwich e in quei giorni si informò sul cranio di Thomas Browne, che lì risultava conservato. Nessuno ne sapeva niente. Così si avviò la sua ricerca sull'autore di cui avrebbe detto un giorno «che ci ha lasciato una serie di scritti per i quali è molto difficile trovare qualcosa in grado di star loro a pari». Secondo Sebald, Browne - come vari altri autori seicenteschi - «si porta costantemente dietro la sua intera erudizione, un immenso patrimonio di citazioni e i nomi di tutte le autorità che lo hanno preceduto nelle diverse discipline». Ma si dà allora, nella sua prosa, uno sconcertante fenomeno: «Proprio a causa, fra l'altro, di questo immane peso, egli non sempre riesce ad alzarsi da terra, ma quando insieme con il suo carico viene sollevato sempre più in alto dalle circonvoluzioni della sua prosa come un aliante dalle correnti calde dell'aria, accade che persino il lettore d'oggi abbia quasi la sensazione di levitare. Man mano che la distanza aumenta, anche la visione si fa più chiara. Si scorgono i minimi dettagli con insuperabile nitidezza. È come guardare contemporaneamente in un cannocchiale rovesciato e in un microscopio. E tuttavia, diceva Browne, ogni conoscenza è avvolta da un'oscurità impenetrabile. Ciò che noi percepiamo sono solo luci isolate nell'abisso dell'ignoranza, nell'edificio del mondo investito da fitte ombre».

Il solo riferimento di Browne a Montaigne si trova nei suoi *Commonplace Books*: «Il dotto commentatore di un mio pezzo pubblicato molto tempo fa metteva in parallelo vari passi con altri nei saggi di Montaigne, mentre a dire il vero quando scrissi quel pezzo non avevo mai letto tre pagine di quell'autore e altre non ne ho lette da allora».

Virginia Woolf: «Pochi amano gli scritti di Sir Thomas Browne, ma quei pochi appartengono al sale della Terra».

Nell'ottobre del 1671, John Evelyn annotò nel suo diario: «La mattina dopo sono andato a vedere Sir Tho. Browne, la cui casa e giardino sono un paradiso e un gabinetto di rarità, una collezione eccellente, in special modo di medaglie, libri, piante, cose naturali, e questo mi ha estremamente corroborato dopo la confusione dell'ultima notte».

Era l'età delle *Wunderkammer*. Ma a Browne non bastò, come accadde a non pochi dotti e regnanti seicenteschi, incluso il venerato Athanasius Kircher, circondarsi di ogni sorta di rarità della natura e dell'arte, celandosi dietro un variegato carapace. Browne si spinse più in là. Inventò un museo totalmente congetturale, quale appare in un suo scritto dal titolo *Musaeum Clausum or Bibliotheca Abscondita*. Erano poche pagine, rinvenute fra le molte carte di Browne, e vennero pubblicate nel 1684 in una raccolta di suoi scritti postumi, *Miscellany Tracts*, composta da tredici trattatelli a proposito di temi disparati: «Osservazioni su alcune piante menzionate nella Scrittura», «Sui pesci mangiati da Nostro Signore con i suoi discepoli dopo la sua resurrezione dai morti», «Sui falchi e la falconeria antica e moderna», «Sulla Troade, su quale luogo si intenda sotto tale nome, nonché su dove si trovino Sodoma, Gomorra, Admah, Zehoim nel Mar Morto». Ultimo testo: «*Musaeum Clausum o Bibliotheca Abscondita*, contenente alcuni notevoli libri, figure e rarità di vario genere, poco o mai viste da alcuno dei viventi». Seguiva un accurato catalogo, come di un museo esistente, con i vari pezzi numerati e divisi in categorie.

Ma i settantanove esemplari del museo appartenevano tutti alle «canzoni delle Sirene». Erano altrettanti inviti a elucubrare e fantasticare, percorrendo e facendo risuonare l'intera gamma del wit seicentesco, inclusa ed eminente l'autoparodia, in una prosa improntata a una «gravità non scevra di malizia» (Coleridge).

Qua e là affioravano immagini nitide e iperreali: «Un pezzo di terra e alberi coperti da neve e ghiaccio, e montagne di ghiaccio che fluttuano nel mare, con sopra orsi, foche, volpi e uccelli rari». Fra i libri ipotizzati: «Epicuro, *De pietate*», per scoprire l'Epicuro religioso; e le lettere di Seneca a san Paolo, controcanto stoico alla cristianità; «Giuseppe in ebraico, scritto da lui stesso», per ricondurre il transfuga alle sue origini. Fra le immagini: «Una vestale peccatrice nella caverna con un tavolo e una candela» (soltanto La Tour avrebbe potuto dipingerla). «Un elefante che danza su corde con un nano negro sul dorso». «Sosia, ovvero un disegno di tre persone che si somigliano notevolmente. Di Enrico IV di Francia e un mugnaio della Linguadoca; di Sforza, duca di Milano, e un soldato; di Malatesta, duca di Rimini, e Marchesinus il buffone». O una epifania di eros enigmatico: «Una bella dama inglese disegnata *Al Negro* ovvero in tinta Etiopica, superiore alla Bellezza Bianca e Rossa, con questa scritta: *Sed quandam volo nocte Nigriorem* – Ma io ne voglio una più nera della notte». Impassibile, il devoto Browne si appella a Marziale (CXV, 4), il meno devoto fra i poeti. E ne accresce l'intensità sessuale. È anche questo il dono della *deuteroscopia*.

Per un'amica inglese, che un giorno gli aveva recitato a mezza voce «What song the Syrens sang...», senz'altro le parole più celebri scritte da Thomas Browne, accadde che Valery Larbaud, questo devoto al «vizio impunito» della lettura, si azzardò a tradurre una parte del capitolo finale di *Urn Burial* e a pubblicarlo nel quaderno XXI, autunno 1929, di «Commerce», forse l'unica rivista letteraria immacolata del Novecento, facendolo precedere da alcuni passi di Coleridge, «i soli che potevano valere da Presentazione per un'opera così magnifica». E alla fine Larbaud ammetteva che la sua traduzione era diventata una sorta di calco, a un punto tale che – aggiungeva – «il mio solo merito sarà stato la mia docilità e il fatto di aver lasciato passare attraverso il mio pensiero il soffio di quei grandi organi, il rintocco di questa campana a morto e, per citare Racan,

Ce superbe convois précédé de flambeaux
Qui va d'un pas égal sans que rien l'interrompe

... fino al “mausoleo di Adriano” – funerali non di un Re qualsiasi ma della vanità umana».

Tradurre *Urn Burial* è stato un appuntamento segreto del Novecento letterario. Quattro anni prima del numero di «Commerce», nella rivista argentina «Proa» appariva un saggio di Jorge Luis Borges su Thomas Browne («Io ho percepito un dono di bellezza nell'opera di Browne e voglio sdebitarmi, declamando le lodi della sua penna»), saggio poi ripreso in *Inquisiciones*. E, come Larbaud si sarebbe azzardato a tradurre una parte del capitolo finale di *Urn Burial*, Borges scelse un'altra pagina dello stesso capitolo e la appose come sigillo al suo saggio: «Ma l'iniquità dell'oblio sparge alla cieca i suoi papaveri...» era il memorabile inizio. Anni dopo, alla fine del racconto «più ambizioso» (secondo Borges stesso) in *Finzioni* (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), il narratore così si congedava: «Il mondo sarà Tlön. Io non ci faccio caso, io continuo a rivedere nei giorni tranquilli dell'hotel di Androgué un'incerta traduzione quevediana (che non penso di dare alle stampe) dell'*Urn Burial* di Browne».

Contrariamente a quanto affermava alla fine del suo racconto, Borges pubblicò, insieme a Bioy Casares, una traduzione – ancora una volta – del capitolo quinto di *Urn Burial* su «Sur», nel gennaio 1944. E l'estro mimetico, nonché il gusto irrimediabile del gioco, indusse i due traduttori a inserire al centro del testo un paragrafo apocrifo: «Vasti sono i tesori dell'oblio e innumerevoli le masse di cose in una condizione prossima alla nullità; sepolti nel silenzio vi sono più fatti di quelli registrati e i volumi più abbondanti sono epitomi di ciò che è accaduto. La cronaca del tempo è cominciata con la notte e l'oscurità le rende tuttora servizio; certi fatti non giungono mai alla luce; molti si sono manifestati; ma più numerosi ancora sono quelli che l'oscurità e le caverne dell'oblio hanno divorato. Tanto è rimasto nel vuoto, e mai sarà rivelato, di quei tempi longevi in cui gli uomini si rammentavano a stento della loro giovinezza e più che antichi sembravano antichità, quando perduravano nelle loro vite più che oggi nelle nostre memorie». Questa corrusca gemma pseudobrowniana fu il contributo di Borges e Bioy Casares alla *Bibliotheca Abscondita*.

Per un amico che si accingeva a una difficile impresa, «opus arduum meditantis», Browne compose un breve testo di consigli in latino, applicabile a lui stesso e a chiunque. Innanzitutto, scriveva, «enucleandi sunt tibi libelli non proletarii immo ἔμψυχοι», «i libri di cui dovrai trattare non sono cose comuni ma esseri viventi». Inoltre, meglio sapere in anticipo «quam petulca sit tribus literaria», «quanto petulante sia la tribù letteraria», e non aspettarsene altro che sbeffeggi o invidia. «Dum itaque huic opellae insudas, nolim te credere Asparagos coquere. Dele, reple, incudi redde», «Mentre ti sfinisci su questo lavoretto, non pensare che stai cuocendo asparagi. Cancella, restaura, torna all'incudine». Infine non manca un accenno alla sapienza egizia e a chi ritiene che solo «vana chiacchiera sia venuta dalla fonte di Ammone». Pensare così è segno di «leviculi animi et in naturae strophis parum exercitati», tipico di «un animo futile e scarsamente addestrato alle astuzie della natura», e soprattutto di coloro che, «per non ammettere di non sapere, non lasciano nulla in dubbio».

1

«Un naturalista così scrupoloso e onesto»: Browne definito da Robert Boyle (*Works*, a cura di T. Birch, London, 1772, vol. I, p. 345). E un altro grande scienziato del tempo, il microscopista Robert Hooke, si richiama alla sua autorità (*A Discourse of Earthquakes*, in *Posthumous Works*, a cura di R. Waller, London, 1705, p. 313).

Nel *Diary* di Pepys si riferisce che *Religio Medici* è uno dei libri «più tenuti in considerazione e più brillanti in assoluto» insieme allo *Advice to a Son* di Osborne e a *Hudibras* di Samuel Butler (London, 1935, p. 241).

L'estroso John Aubrey, antiquario e biografo, e il «virtuoso» Evelyn furono in corrispondenza con Browne. Aubrey aveva letto *Religio Medici* appena pubblicato. Opera, egli scrisse, «che per la prima volta mi aprì le porte della conoscenza». Cfr. Anthony Powell, *John Aubrey and His Friends*, London, 1963, pp. 48, 148.

2

John Evelyn consultò Browne per il suo trattato *Acetaria*. Cfr. *Correspondence with John Evelyn*, in *The Works of Sir Thomas Browne*, a cura di G. Keynes, London, 1964, vol. IV, pp. 271-81. Anche Willoughby fu aiutato da Browne per la sua *Ornithology*. Sir William Dugdale si rivolse a Browne mentre scriveva la *History of Imbanking and Drayning*. Cfr. *Correspondence with Sir William Dugdale*, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. IV, pp. 299-327.

3

John Evelyn, *Diary*, a cura di E.S. de Beer, London, 1959, p. 562.

4

Lamb sosteneva di essere il primo fra i moderni ad avere riscoperto Browne. A proposito di *Urn Burial*, scriveva: «Coleridge non può certo affermare di conoscere il trattato meglio di me, visto che da me ne ha appreso l'esistenza, e che io sono stato senz'altro il primo (dei moderni) ad averne riscoperto la bellezza» (*The Two Races of Men*, in *Essays of Elia*, London, 1823). Comunque Lamb non scrisse mai un saggio su Browne, seppure frequentemente si riferisse alle sue opere. Su Lamb e Browne, cfr. Joseph Seeman Iseman, *A Perfect Sympathy. Charles Lamb and Sir Thomas Browne*, Cambridge, 1937. Coleridge, invece, pubblicò un saggio su Browne, che è rimasto fondamentale: *Character of Sir Thomas Browne as a Writer*, in «Blackwood's Edinburgh Magazine», XXXII, 6, 1819-1820. Ci restano anche alcune sue note su *Religio Medici*, cfr. *Coleridge on the Seventeenth Century*, a cura di R.F. Brinkley, Durham, 1955.

De Quincey scrisse su Browne nel suo straordinario saggio *Rhetoric*, in *Collected Writings*, Edinburgh, 1889-1890, vol. X. Jeremy Taylor e Browne vi sono presentati come i due ultimi «oracoli della retorica»: «Con la scomparsa di entrambi si può ben dire che alla fine i grandi oracoli della retorica erano stati messi a tacere».

Questa lettura «saggistica» di Browne, impostata da Lamb, Coleridge e De Quincey, domina in tutto l'Ottocento. Con diverse sfumature, vari autori proseguiranno su quella linea: si vedano gli accenni a Browne in William Hazlitt, *Lectures Chiefly on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth*, London, 1820; Robert Southey, *Life and Correspondence*, New York, 1855, vol. V. Walter Pater dedicò un saggio a Browne nella raccolta *Appreciations*, London, 1889. Cfr. anche Edward Bulwer-Lytton, *Sir Thomas Browne*, in *Miscellaneous Prose Works*, London, 1868, vol. I; Leslie Stephen, *Hours in a Library. Second series*, London, 1876; Lafcadio Hearn, *Interpretations of Literature*, London, vol. II, 1916. In questa linea critica va considerato anche il libro di Edmund Gosse, *Sir Thomas Browne*, London, 1905.

Mario Praz ha felicemente illustrato il significato dell'opera di Browne nella tradizione saggistica: «L'investigatore Thomas Browne», in *Studi e svaghi inglesi*, Firenze, 1937.

5

Valéry Larbaud tradusse mirabilmente in francese il capitolo quinto di *Urn Burial*: *Chapitre V de «Hydriotaphia», précédé d'opinions de S. T. Coleridge*, in «Commerce», XXI, autunno 1929.

6

Edmund Gosse, *Sir Thomas Browne*, London, 1924, p. 205.

7

Loc. cit.

8

Il modello di questo atteggiamento è già nell'introduzione del dottor Johnson a *Christian Morals*, dove Browne viene scusato per i suoi errori: «Quegli errori che l'autore ha commesso non per pigrizia o negligenza, ma perché non conosceva la filosofia di Boyle o Newton» (Samuel Johnson, *The Life of Sir Thomas Browne*, in *Christian Morals*, London, 1756, p. XVIII).

9

Cfr. Hans Buchinger, *Beiträge zur Erkenntnis des individuellen Moments im Wortschatz der «Religio Medici» des Sir Thomas Browne*, Leipzig, 1936. Buchinger ha compilato un elenco dei neologismi seicenteschi usati da Browne e delle parole da lui supponibilmente coniate.

10

Lytton Strachey, *Sir Thomas Browne*, in *Books and Characters*, London, 1922. In questo saggio Strachey si oppone brillantemente a Gosse, che aveva criticato l'eccesso di latinismi e parole rare nella prosa di Browne.

11

Cfr. Frank Kermode, *Dissociation of Sensibility*, in «The Kenyon Review», XIX, 2, primavera 1957.

12

I primi studi sul pensiero di Browne tendono a definirlo con arbitraria nettezza. Schonack considera Browne un deista, Sencourt vuole ricondurlo al pensiero tomista. Cfr. Wilhelm Schonack, *Religio Medici. Ein verschollenes Denkmal des englischen Deismus*, Tübingen, 1911; Robert Sencourt, *Outflying Philosophy*, London, 1923. Assai più accorti gli studi di William P. Dunn e Olivier Leroy: cfr. William P. Dunn, *Sir Thomas Browne*, Minneapolis, 1926, ristampato in edizione riveduta nel 1950; Olivier Leroy, *Le Chevalier Thomas Browne*, Paris, 1931. Dopo lo studio di Leroy – il primo che tratti

quasi ogni aspetto dell'opera di Browne – si sono moltiplicati gli scritti sulle ricerche scientifiche, la cultura e le fonti di Browne. Per tutti, si veda Egon Stephen Merton, *Science and Imagination in Sir Thomas Browne*, New York, 1949; Frank L. Huntley, *Sir Thomas Browne. A Biographical and Critical Study*, Ann Arbor, 1962.

[13](#)

«Amo perdermi in un mistero per portare la mia ragione a concludere dicendo *o altitudo*» (*Religio Medici*, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. I, p. 18).

[14](#)

Praz definisce la prosa di Browne «*un jeu à côté* accanto alla piena orchestra della predica» (*Studi e svaghi inglesi*, cit., p. 26).

[15](#)

Ibid., p. 4.

[16](#)

Così scriveva Lytton Strachey: «La vita di Sir Thomas Browne non offre molti spunti al biografo ... È evidente che, con materiali così scarsi e così poco stimolanti, non c'è biografo che possa dir molto su ciò che Sir Thomas Browne fece» (*Sir Thomas Browne*, cit., p. 27). Dopo un complesso *curriculum* di studi medici, che lo condusse successivamente a Oxford, Montpellier, Padova e Leida, nel 1637 Browne si stabilì a Norwich. Abitò in quella città fino alla sua morte (1682), praticandovi la medicina.

I fatti che sappiamo sulla sua vita in quel periodo si riducono a ben poco: nel 1641 si sposò con Dorothy Mileham; ebbe dodici figli, fra i quali solo quattro sopravvissero; nel 1664 fu consultato come autorità in un processo per stregoneria a Bury St. Edmunds; Carlo II lo nominò baronetto nel 1671. Durante la sua vita, pubblicò solamente *Religio Medici* (1642), *Pseudodoxia Epidemica* (1646) e i due trattatelli *Urn Burial* e *The Garden of Cyrus* (1658). Jeremiah S. Finch ha tentato con scarso successo di scrivere una «biografia drammatizzata» di Browne: *Sir Thomas Browne. A Doctor's Life of Science and Faith*, New York, 1950.

[17](#)

Leslie Stephen, *Hours in a Library*, London, 1874, p. 349. Sull'affinità fra De Quincey e Browne, il critico francese Jacques Loiseau scrisse alcune righe che rivelano con candore un atteggiamento tenuto per molti anni dalla maggior parte della critica sia nei confronti di De Quincey che di Browne e Donne, accusati in diverso modo di eccessi: «In Browne come in Coleridge e in De Quincey constatiamo che la volontà si è dimostrata incapace di mantenere l'equilibrio e non ha potuto opporsi agli eccessi di una sfrenata sottigliezza. Ciò che l'oppio ha fatto per gli altri non si potrebbe dire che l'atmosfera "metafisica" l'abbia fatto per lui?» (*Sir Thomas Browne, écrivain «métaphysique*», in «Revue anglo-américaine», X, giugno 1933, p. 398).

[18](#)

Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Frankfurt am Main, 1951, p. 123.

[19](#)

Religio Medici, cit., p. 10.

[20](#)

Ibid., pp. 9-10.

[21](#)

Sullo scetticismo di Browne, si veda Dewey K. Ziegler, *In Divided and Distinguished Worlds*, Cambridge (Mass.), 1943. Margaret L. Wiley ha illustrato il significato devozionale del suo scetticismo e, per questo carattere, ha accomunato Browne a Jeremy Taylor e John Donne: cfr. Margaret L. Wiley, *The Subtle Knot*, London, 1952.

[22](#)

«I temi più secondari e meno invitanti si addicono meglio all'invenzione» (*The Garden of Cyrus*, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. I, p. 175).

[23](#)

Urn Burial, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. I, p. 170.

[24](#)

William Empson, *Donne the Space Man*, in «The Kenyon Review», XIX, 3, estate 1957, p. 352.

[25](#)

Religio Medici, cit., p. 11.

[26](#)

Religio Medici, cum Annotationibus, Argentorati, 1652.

[27](#)

Fra i testi citati nel commento: Robert Fludd, *Historia Microcosmi*; van Helmont, *De Elementis* e *De Tempore*; Ficino, *De lumine* e commenti a Platone; commenti di Annibale Rosselli al *Pimandro*; Paracelso, *De morbis invisibilibus*; Kircher, *Philosophia magnetica, Ars magna lucis et umbrae* e *Obeliscus Pamphilius*; Böhme, *De mysterio Trinitatis*; Arcangelo da Borgonovo, *Interpretationes in selectiora obscurioraque Cabalistarum dogmata*; Giovambattista Della Porta, *Magia naturalis*.

[28](#)

Daniel Colberg, *Das platonisch-hermetisches Christenthum*, Frankfurt und Leipzig, 1690.

[29](#)

Religio Medici, cit., p. 21.

[30](#)

Cfr. Almonte C. Howell, *Sir Thomas Browne and Seventeenth-Century Scientific Thought*, in «Studies in Philology», XXII, 1, gennaio 1925. Le tesi di Howell sono state confutate nell'articolo di Gordon Keith Chalmers, *Sir Thomas Browne, True Scientist*, in «Osiris», II, 3, aprile 1936.

[31](#)

Secondo la teoria esposta da Léon Bloy nella *Exégèse des lieux communs* (Paris, 1901).

[32](#)

Un caso limite è il primo capitolo del *Garden of Cyrus*, composto da un vero collage di fonti, tratte per lo più dagli *Hortorum Libri* di Benedictus Curtius e dalla *Villa* di Giovambattista Della Porta. Commentando quelle pagine, Finch scrive: «Alla luce di questi veri e propri furti, pur di scarsa entità, si potrebbe pensare che tutto il saggio di Browne altro non sia che un *patchwork* di materiali presi in prestito» (Jeremiah S. Finch, *Sir Thomas Browne and the Quincunx*, in «*Studies in Philology*», XXXVII, 2, aprile 1940, p. 282).

[33](#)

Cfr. Robert van Gulik, *Sexual Life in Ancient China*, Leiden, 1961, pp. 271 sgg.

[34](#)

Urn Burial, cit., p. 132.

[35](#)

Catalogue of the Libraries of the Learned Sir Thomas Browne, London, 1710. Questo catalogo comprende duemilatrecentosettantasette voci. Più di metà del catalogo è occupata da libri greci e latini, nelle sezioni «Libri Theologici, Historici, Philologici, Medici et caetera». Fra i libri inglesi, si trovano la *Fairy Queen* di Spenser, i *Poems* di Cowley, le opere di Ben Jonson, l'*Arcadia* di Sidney. Curiosamente, mancano le opere di Shakespeare. Cfr. Malcolm Letts, *Sir Thomas Browne and His Books*, in «*Notes and Queries*», undicesima serie, X, 252, 1914; Jeremiah S. Finch, *Sir Thomas Browne. Early Biographical Notices, and the Disposition of His Library and Manuscripts*, in «*Studies in Bibliography*», II, 1949-1950; Robert R. Cawley, *Sir Thomas Browne and His Reading*, in «*P.M.L.A.*», XLVIII, 2, giugno 1933.

Alwin Thaler ha tentato di stabilire qualche connessione diretta fra Browne e la letteratura del suo tempo: cfr. *Sir Thomas Browne and the Elizabethans*, in «*Studies in Philology*», XXVIII, 1, gennaio 1931. Echi di versi danteschi in Browne furono osservati da Mario Praz: cfr. *Studi e svaghi inglesi*, cit., pp. 12-18.

[36](#)

Cfr. *Miscellaneous Notes from Commonplace Books*, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. III, pp. 272-332.

[37](#)

Religio Medici, Lugduni, 1644.

[38](#)

La data si può ricostruire da alcuni passi di *Religio Medici*. Nella prefazione all'edizione del 1643, Browne scriveva: «Riconosco di averla composta nei momenti d'ozio, circa sette anni or sono». Nel testo, poi, afferma di non aver ancora compiuto trent'anni: «Io che non ho ancora visto una rivoluzione di *Saturno*, che ho un polso che non ancora batte da trent'anni» (*Religio Medici*, cit., p. 52).

[39](#)

Il dottor Johnson, nella sua introduzione a *Christian Morals*, scrisse che Browne doveva essere in realtà d'accordo con l'editore Andrew Crooke. Le sue concezioni sulla dignità della letteratura gli facevano evidentemente apparire affatto innaturale l'idea di non desiderare la pubblicazione di un testo. Ma la questione si poneva in termini assai diversi ai tempi di Browne; a quell'epoca, infatti, l'idea della proprietà letteraria era molto meno sviluppata. Così i critici recenti tendono a prestare maggior fede alle parole dell'autore. Cfr. Vittoria Sanna, *Religio Medici*, edizione critica con traduzione e note, Cagliari, vol. I, 1958, pp. XLI-LVIII.

[40](#)

Religio Medici presenta difficili problemi di critica testuale, che sono diventati ancora più complicati dopo la recente scoperta di una nuova versione manoscritta - chiamata ora «Pembroke Manuscript» - a Oxford. L'edizione critica apprestata da Vittoria Sanna è stata riprodotta nell'edizione Keynes. Su tutti i problemi testuali, si veda Sanna, *Religio Medici*, cit., pp. XIV-LXXXVI. Sulla versione Pembroke, si veda Jean-Jacques Denonain, *Une version primitive de «Religio Medici»*, Paris, 1958.

[41](#)

Il versatile Digby - filosofo, scienziato, guerriero, politico, poeta e gentiluomo esemplare - ebbe una vita complessa e avventurosa. Fu tra i primi a diffondere le teorie di Descartes in Inghilterra. Si disputò molto sulla «polvere di simpatia» ch'egli aveva inventato e su cui scrisse un opuscolo: *A Late Discourse ... Touching the Cure of Wounds by the Powder of Sympathy*, London, 1658. Cfr. Robert T. Petersson, *Sir Kenelm Digby*, London, 1956; Vittorio Gabrieli, *Sir Kenelm Digby. Un inglese italianato nell'età della Controriforma*, Roma, 1957.

[42](#)

Alexander Ross, *Medicus medicatus: or the Physicians Religion Cured by a Lenitive or Gentle Potion: with Some Animadversions upon Sir Kenelm Digbie's Observations on «Religio Medici»*, London, 1645.

[43](#)

Dalle note di Coleridge a *Religio Medici*, cfr. *Coleridge on the Seventeenth Century*, cit.

[44](#)

A Catalogue of the Most Vendible Books in England, London, 1658.

[45](#)

Coleridge on the Seventeenth Century, cit., p. 439.

[46](#)

Loc. cit.

[47](#)

Cfr. Emilio Cecchi, «*Saggio*» e prosa d'arte, in *Corse al trotto e altre cose*, Firenze, 1952.

[48](#)

Praz, *Studi e svaghi inglesi*, cit., p. 4.

[49](#)

Coleridge on the Seventeenth Century, cit., p. 439.

[50](#)

William Blake, *Jerusalem*, 52-17, in *Prophetic Writings*, Oxford, 1957, vol. I, p. 539. Cfr. William Butler Yeats, *Essays and Introductions*, London, 1961, p. 117.

[51](#)

Religio Medici, cit., p. 59. In questo passo Browne dà un esempio di quella congiunzione fra mistica e scienza sperimentale che è un carattere distintivo della scienza seicentesca. Questa teoria, che va contro ai *clichés* più noti e correnti sulle origini della scienza sperimentale, fu esposta da Walter Pagel: cfr. *Religious Motives in the Medical Biology of the XVIIth Century*, in «Bulletin of the Institute of the History of Medicine», III, 2, febbraio 1935, pp. 97-128; III, 3, marzo 1935, pp. 213-31; III, 4, aprile 1935, pp. 265-312. Joseph Needham, concorde con quella teoria, così la riassume: «Innanzitutto, la teologia scolastica si alleò al razionalismo aristotelico (né avrebbe potuto fare altrimenti, avendo scelto di seguire l'ortodossa sintesi tomistica), e osteggiò i primi passi della scienza moderna. Per reazione a questo orgoglio intellettuale, l'empirismo sperimentale trovò allora un alleato nel misticismo teologico» (*Mysticism and Empiricism in Philosophy of Science*, in *Science, Medicine, History, Essays ... in Honour of Charles Singer*, Oxford, 1953, vol. II, p. 379).

Due esempi affatto diversi di questo misticismo sperimentale sono van Helmont e Boyle. Su quest'ultimo, Harold Fisch scriveva: «La conoscenza sperimentale diventa essa stessa, ai suoi occhi, un atto di devozione religiosa» (*The Scientist as Priest. A Note on Robert Boyle's Natural Theology*, in «Isis», XLIV, 3, settembre 1953, p. 253).

[52](#)

Character of Sir Thomas Browne as a Writer, cit., pp. 197-98.

[53](#)

È una frase di Cotton Mather, ripresa da William Osler: cfr. *An Address on Sir Thomas Browne*, in «British Medical Journal», II, 2338, 21 ottobre 1905, p. 993.

[54](#)

«Facile credo, plures esse Naturas invisibiles quam visibiles in rerum universitate: pluresque Angelorum ordines in caelo, quam sunt pisces in mari: Sed horum omnium familiam quis nobis enarrabit? Et gradus, et cognationes, et discrimina, et singulorum munera? Quid agunt? Quae loca habitant? Harum rerum notitiam semper ambivit ingenium humanum, numquam attingit. Juvat, interea, non diffiteor, quandoque in animo, tanquam in tabula, majoris et melioris mundi imaginem contemplari: ne mens assuefacta hodiernae vitae minutiis se contrahat nimis, et tota subsidat in pusillas cogitationes. Sed veritati interea invigilandum est, modusque servandus, ut certa ab incertis, diem a nocte, distinguamus» («Sono del tutto convinto che, nell'insieme delle cose, vi siano più Nature invisibili che visibili e che vi siano più schiere di angeli in cielo che pesci nel mare: ma chi mai potrà passarci in rassegna la famiglia di tutti gli angeli, la loro posizione gerarchica, i rapporti reciproci, le differenze e le funzioni di ognuno di essi? Che fanno? Quali dimore abitano? L'ingegno dell'uomo ha sempre girato attorno a questa cognizione, non l'ha mai raggiunta. Frattanto – non potrei negarlo – ci si compiace di tanto in tanto di contemplare nell'animo, come in un quadro, l'immagine di un mondo più grande e più bello, a evitare che la mente, assuefatta alle inezie della vita quotidiana, si rimpicciolisca troppo e tutta si sprofondi in pensieri inconsistenti. Ma, nel contempo, occorre vegliare sulla verità e badare al modo di distinguere il certo dall'incerto, il giorno dalla notte») (Thomas Burnet, *Archaeologiae Philosophicae sive Doctrina Antiqua De Rerum Originibus*, Londini, 1692, p. 68).

[55](#)

La prima menzione dei *virtuosi* in Inghilterra è in Henry Peacham, *The Compleat Gentleman*, London, 1634: «Il possesso di simili rarità, dato il loro costo proibitivo, appartiene propriamente a Principi, o meglio a menti principesche ... Coloro che sono versati per esse sono chiamati Virtuosi dagli Italiani». Molti *virtuosi* erano membri della Royal Society e il nome stesso della società fu proposto da Evelyn, che è un prototipo fra i *virtuosi*. Ebbero parte capitale nello sviluppo della nuova ricerca scientifica. Li distingueva, fra l'altro, una volontà di trovare il meraviglioso e il concettoso attraverso la ricerca sperimentale. I frequenti attacchi e le satire che si puntarono su di loro sono spesso centrate su questo carattere. In una lettera del pedante ed erudito Meric Casaubon a Peter du Moulin, si dice, con brillante malignità, che i *virtuosi* riconoscono il Signore solamente in «una Meteora, una stella cadente, come la chiamano, o un *ignis fatuus*». E Samuel Butler, autore di una delle più famose satire dei *virtuosi*, così scriveva: «Il virtuoso generalmente disprezza ciò che è semplice e facile, per quanto utile e ingegnoso, e concentra tutte le sue energie su ciò che è più arduo e improbabile, sebbene privo di finalità una volta conseguito ... Si diletta incredibilmente con le rarità, né mai esse gli vengono a noia anche se le ha mostrate un migliaio di volte, poiché ogni nuovo ammiratore che resta a bocca aperta davanti ad esse fa restare a bocca aperta anche lui» (*Characters and Passages from Note-Books*, Cambridge, 1908, pp. 81-82). In un'altra satira dei *virtuosi*, Browne è direttamente attaccato. Si tratta del *Conclave of Physicians* del medico Gideon Harvey, pubblicato a Londra un anno dopo la morte di Browne. Sul carattere e l'importanza dei *virtuosi* in Inghilterra, si veda Walter E. Houghton Jr., *The English Virtuoso in the Seventeenth-Century*, in «Journal of the History of Ideas», III, 1-2, gennaio-aprile 1942.

[56](#)

Sulle ricerche embriologiche di Browne, si veda Joseph Needham, *A History of Embryology* (1934), Cambridge, 1959. Su Browne scienziato: Joseph Needham, *The Great Amphibium*, London, 1931, come anche Egon Stephen Merton, *Sir Thomas Browne's Embryological Theory*, in «Journal of the History of Medicine and Allied Sciences», V, 4, autunno 1950; *Sir Thomas Browne's Scientific Quest*, in «Journal of the History of Medicine and Allied Sciences», III, 2, primavera 1948.

[57](#)

Religio Medici, cit., p. 11.

[58](#)

Ibid., pp. 12-13.

[59](#)

Su Browne e i cattolici, si veda Gottfried Arnold, *Unpartheyische Kirchen- und Ketzer-Historie*, Frankfurt am Main, 1729. L'edizione latina di *Religio Medici*, pubblicata a Parigi nel 1644, era preceduta da un'introduzione in cui si pretendeva che Browne fosse in realtà cattolico, ma anglicano per costrizione: «Ad sectam Anglicanam per vim

malignam nativitatibus aut fortunae praeter voluntatem advectum» («Trascinato all'eresia anglicana, non per sua volontà, ma per la nefasta influenza della sua nascita o della sorte»).

[60](#)

Religio Medici, cit., p. 14.

[61](#)

Ibid., p. 15.

[62](#)

Ibid., p. 58.

[63](#)

Ibid., p. 83.

[64](#)

Cfr. Wiley, *The Subtle Knot*, cit.

[65](#)

Cfr. James M. Cline, *Hydriotaphia*, in *Five Studies in English*, in «University of California Publications in English», VIII, 1940.

[66](#)

Pseudodoxia Epidemica, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. II, p. 68.

[67](#)

Religio Medici, cit., p. 41.

[68](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., p. 69.

[69](#)

Gottfried W. Leibniz, *Confessio naturae contra atheistas*, 1668.

[70](#)

Religio Medici, cit., p. 24. Sulla *causa finalis* in Browne e l'opposta valutazione in Bacone, cfr. Chalmers, *Sir Thomas Browne, True Scientist*, cit.

[71](#)

Religio Medici, cit., p. 21.

[72](#)

Cfr. Julius Ruska, *Tabula Smaragdina*, Heidelberg, 1926.

[73](#)

Religio Medici, cit., p. 21.

[74](#)

Corinzi I, 13, 12.

[75](#)

Religio Medici, cit., p. 23.

[76](#)

Cfr. Geoffroy Tory, *Champ Fleury*, Paris, 1529.

[77](#)

Basile Valentin, *Révélation des Mystères des Teintures des Sept Métaux*, Paris, 1954, pp. 16-17. Il volume riproduce l'edizione francese del 1646. Nella biblioteca di Browne si trovava una copia del *Currus Triumphalis* di Basilio Valentino. Cfr. *Catalogue of the Libraries of the Learned Sir Thomas Browne*, cit., p. 27, n. 57.

[78](#)

Paul Valéry, *Mélange*, in *Oeuvres*, Paris, vol. I, 1957, p. 333.

[79](#)

Religio Medici, cit., pp. 24-25.

[80](#)

Negli *Emblems* (London, 1635) di Francis Quarles, libro molto popolare ai tempi di Browne, si legge: «The World's a book in folio, printed all / With God's great works in letters capital: / Each creature is a page and each effect / A fair Character, void of all defect» («Il Mondo è un volume in folio, tutto impresso / con le grandi opere di Dio in maiuscolo: / ogni creatura è una pagina, e ogni apparenza / un bellissimo carattere, privo di difetti»).

[81](#)

Cfr. Ernst R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, pp. 321 sgg. Sulla storia dell'immagine in tempi più recenti, si veda Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn, 1960, pp. 77-83. Cfr. Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, 1952.

[82](#)

Robert Boyle, *Occasional Reflections upon Several Subjects*, London, 1665, p. 18; *The Excellency of Theology*, London, 1674.

[83](#)

Johannes Kepler, *Mysterium Cosmographicum*, in *Gesammelte Werke*, München, vol. VIII, 1963, p. 16.

[84](#)

Cfr. Gordon Keith Chalmers, *That Universal and Publick Manuscript*, in «Virginia Quarterly Review», XXVI, 1950.

[85](#)

Thomas Vaughan, *Anthroposophia Theomagica*, London, 1650.

[86](#)

Religio Medici, cit., p. 26.

[87](#)

Max Neuburger, *An Historical Survey of the Concept of Nature from a Medical Viewpoint*, in «Isis», XXXV, 1, inverno 1944, p. 20.

[88](#)

Cfr. Edward W. Tayler, *Nature and Art in Renaissance Literature*, New York, 1964.

[89](#)

Comenius, *Pansophiae prodromus*, Lugduni, 1644, p. 67.

[90](#)

Cfr. Rosalie L. Colie, *Some Paradoxes in the Language of Things*, in *Reason and the Imagination*, a cura di J.A. Mazzeo, New York, 1962.

[91](#)

Thomas Sprat, *The History of the Royal Society of London*, London, 1667, p. 61.

[92](#)

Cfr. David Murray, *Museums. Their History and Their Use*, 3 voll., Glasgow, 1904; Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, 1908.

[93](#)

Cfr. Wilhelm Waetzoldt, *Wandlungen der Museumsidee*, in «Preussische Jahrbücher», CCXIX, 3, marzo 1930. In questo articolo Waetzoldt segue vari passaggi nella metamorfosi del *musaeum universale* e nel processo di progressiva specializzazione delle collezioni. Ancora nel 1704, il professor Daniel Wilhelm Voller aveva un museo simile al modello kircheriano, che egli chiamava «technophysiotaneum». Ma nella *Anweisung für reisende Gelehrte* (Leipzig, 1762) di David Köhler già non si menziona più neppure un esempio di *musaeum universale*.

[94](#)

Romani Collegii Societatis Jesu Musaeum celeberrimum ... ex legato Alphonsi Donini liberalitate relictum, Amstelodami, 1678; Philippus Bonanni, *Musaeum Kircherianum*, Romae, 1709.

[95](#)

Bonanni, *Musaeum Kircherianum*, cit.

[96](#)

Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses*, Paris, 1955, p. 54.

[97](#)

Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico* (1654), in Venetia, 1663.

[98](#)

Daniel Georgius Morhofius, *Polyhistor*, Lubecae, 1747, p. 348. Ma fu forse Leibniz che spinse all'estremo quell'idea del museo, nella sua *Drôle de Pensée, touchant une nouvelle sorte de représentations*, in *Politische Schriften*, Darmstadt, vol. I, 1931.

[99](#)

Se Ma T'sien, *Le traité sur les sacrifices Fong et Chan*, a cura di É. Chavannes, Péking, 1890, pp. 89-90.

[100](#)

Marcel Granet, *La pensée chinoise* (1934), Paris, 1950, p. 332.

[101](#)

Cfr. Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, 1952.

[102](#)

Cfr. Robert Hooke, *Micrographia*, London, 1665.

[103](#)

Nella prefazione alla *Experimental Philosophy*, London, 1663.

[104](#)

Gottfried W. Leibniz, *La Monadologie*, a cura di É. Boutroux, Paris, 1881, par. 64.

[105](#)

Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, 1954, p. 912.

[106](#)

Max Beerbohm, *A Defence of Cosmetics*, in «The Yellow Book», I, aprile 1894.

[107](#)

Correspondence with Dr Henry Power, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. IV, pp. 253-70.

[108](#)

Henry Power (1623-1668) studiò a Cambridge, si dedicò a ricerche sperimentali e fu primo membro eletto della Royal Society insieme a Sir Justinian Isham. Restano molti suoi manoscritti, assai notevoli, dove si avvertono chiaramente gli stessi interessi del suo maestro Browne. Cfr. Henry Power, *Thaumatographia naturalis, seu admiranda naturae*, Sloane Ms., 1352, British Museum. Su Power, si veda Thomas Cowles, *Dr. Henry Power, Disciple of Sir Thomas Browne*, in «Isis», XX, 2, gennaio 1934, pp. 344-66.

[109](#)

Power, *Experimental Philosophy*, cit., p. 192.

[110](#)

Ibid., pp. 192-93.

[111](#)

Cfr. Jacques Gaffarel, *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persans* (1629), Rouen, 1632, pp. 100-101.

[112](#)

Ross, *Medicus medicatus*, cit., p. 55.

[113](#)

Si possono dare diverse bibliografie sull'alchimia, a seconda del punto di vista da cui la si considera. Sulla storia dell'alchimia, si veda Marcellin Berthelot, *Les origines de l'alchimie*, Paris, 1885; Julius Ruska, *Tabula Smaragdina*, cit., e *Turba Philosophorum*, Berlin, 1931. Sull'interpretazione psicologica dell'alchimia, si veda Carl Gustav Jung, *Mysterium Coniunctionis*, 3 voll., Zürich, 1955-1957; Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*, Wien, 1914; Ethan Allen Hitchcock, *Remarks upon Alchemy and the Alchemists*, Boston, 1857. Sul simbolismo ermetico nell'alchimia, si veda Julius Evola, *La tradizione ermetica*, Bari, 1931. Sull'alchimia nella storia della scienza occidentale, si veda John Read, *Prelude to Chemistry*, London, 1936.

[114](#)

Religio Medici, cit., pp. 50-51.

[115](#)

Henricus Nollus, *Theoria philosophiae hermeticae*, Hanoviae, 1617, p. 78. Nollus così commenta l'aforisma: «Scito te nihil creare posse, quod solius Dei proprium est, sed res occultas in umbra latentes facere apparentes, et umbram ab ipsis tollere, hoc philosopho intelligenti a Deo per naturam concessum est» («Sappi che tu non puoi creare nulla, poiché ciò è proprio di Dio solo; ma rendere visibili le cose occulte che si nascondono nell'ombra e togliere l'ombra da esse, questo è stato concesso per natura da Dio al filosofo intelligente»).

[116](#)

Mircea Eliade, *Metallurgy, Magic and Alchemy*, in «Zalmoxis», I, 1938, p. 109.

[117](#)

Browne, che usa assai spesso termini alchemici, scrive in altro luogo: «Semplicemente estraete la parte materiale dai corpi, o disintegrate le cose oltre la loro materia prima, e scoprirete la dimora degli Angeli; nome questo col quale io spero di non offendere la Divinità, applicandolo all'essenza ubiqua e onnipresente di Dio» (*Religio Medici*, cit., p. 45). Sulla *prima materia*, si veda Walter Pagel, *The Prime Matter of Paracelsus*, in «Ambix», IX, 3, ottobre 1961.

[118](#)

Sul parallelismo *lapis philosophorum*-Cristo, si veda il capitolo quinto in Carl Gustav Jung, *Psychologie und Alchemie*, Zürich, 1944.

[119](#)

Su Fludd, si veda James B. Craven, *Doctor Robert Fludd*, Kirkwall, 1902. Un'esposizione del suo sistema alchemico si trova nella *Clavis Philosophiae et Alchymiae Fluddanae*, Francofurti, 1633.

[120](#)

Robert Fludd, *Anatomiae Amphitheatrum*, Francofurti, 1623, p. 223.

[121](#)

«L'illustrissimo Signor Thomas Browne, Cavaliere, Dottore in medicina, all'età di settantasette anni, morto il 19 ottobre dell'anno del Signore 1682, dormendo in questo loculo con la polvere del suo corpo spagirico tramuta il piombo in oro».

[122](#)

Su queste vicende, si veda Frederik J. Meyrick, *Sir Thomas Browne. The Story of His Skull, His Wig and His Coffin Plate*, in «British Medical Journal», I, 6, maggio 1922. L'epitaffio è riprodotto in Charles Williams, *Souvenir of Sir Thomas Browne*, Norwich, 1905.

[123](#)

«Sebbene nessuna pietra vi dica chi ero, / pure nella mia tomba vedete cosa siete ora: / per quanto ancora non valete tanto. Finché la morte non ci farà giacere / a maturare e invecchiare lì, siamo argilla riottosa. / I genitori fanno di noi terra, l'anima ci esalta / per farci essere vetro, e qui giacciamo per diventare oro» (*Epitaph on Himself*, vv. 9-14, a cura di H. Grierson, London, 1957, p. 265).

[124](#)

«Come gli uomini in Cina, dopo anni di attesa, / raccolgono porcellana, dove avevano sepolto argilla, / così in questa tomba, di lei l'alambicco, che purifica / diamanti, rubini, zaffiri, perle e oro / di cui questa carne era composta; la sua anima colmerà / la carne di tale sostanza, come Dio, quando il suo fuoco ultimo / annulerà il mondo, creerà per risarcirlo, / così chiamandola, l'Elisir di questo tutto» (*Elegie on the Lady Marckham*, vv. 21-28, ed. cit., p. 255).

[125](#)

Questa supposta trasformazione della creta in porcellana sarà discussa da Browne nella *Pseudodoxia Epidemica* (cit., pp. 135-36).

[126](#)

Su Donne e l'alchimia, si veda Joseph A. Mazzeo, *Notes on John Donne's Alchemical Imagery*, in «Isis», XLVIII, 2, giugno 1957.

[127](#)

Ad esempio, in una lettera al figlio Edward, del settembre 1668, Browne si rammarica perché questi non si è informato ad Amsterdam sull'alchimista Helvetius: «Quando ti trovavi ad Amsterdam, mi sarebbe piaciuto se avessi indagato sul Dr. Helvetius, che scrisse *Vitulus Aureus* e assistette a una proiezione di cui ebbe a mostrare pezzi d'oro» (*Letters to Dr Edward Browne*, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. IV, p. 30). Nella sua biblioteca Browne aveva tutti i testi fondamentali dell'alchimia, raccolti nel *Theatrum Chemicum* (Argentorati, 1613) in cinque volumi e nel *Theatrum Chemicum Britannicum* di Elias Ashmole (London, 1652). Fra gli altri libri di alchimia che sono compresi nel catalogo della sua biblioteca, troviamo: Sendivogius, *De lapide Philosophorum*; Lullus, *Vademecum quo fontes alchymicae artis*

traduntur; Rulandus, *Lexicon Alchimiae*; Arthur Dee, *Fasciculus chemicus*; Blaise de Vigenère, *Traicté du feu et du sel*; Konrad Khunrath, *Medulla destillatoria et medica*.

[128](#)

Osservava recentemente C.H. Josten che manca tuttora un'opera esauriente su John Dee («Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVIII, 1965). Su diversi aspetti della vita e dell'opera di John Dee, si veda I.R.F. Calder, *John Dee, Studied as an English Neoplatonist*, London, 1952; Charlotte F. Smith, *John Dee*, London, 1909; Luigi Firpo, *John Dee, scienziato, negromante e avventuriero*, in «Rinascimento», III, 1, giugno 1952; Gérard Heym, *Le système magique de John Dee*, in «La Tour Saint-Jacques», 11-12, luglio-dicembre 1957.

[129](#)

Su questa identificazione, si veda Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, 1964, p. 357.

[130](#)

Cfr. Firpo, *John Dee*, cit.

[131](#)

Cfr. Carl Gustav Jung, *Aion*, Zürich, 1951, pp. 140-41; René Guénon, *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps*, Paris, 1945, pp. 197-203.

[132](#)

John Dee, *Monas hieroglyphica*, Antverpiae, 1564.

[133](#)

Henry Billingsley, *The Elements of Euclide*, London, 1570.

[134](#)

Sui rapporti fra Dee e Kelley, si veda *The Lives of those Eminent Antiquaries Elias Ashmole, Esquire and Mr. William Lilly Written by Themselves*, London, 1774, pp. 147 sgg.

[135](#)

Meric Casaubon, *A True and Faithful Relation of What Passed for Many Years Between Dr. John Dee and Some Spirits*, London, 1659.

[136](#)

Il testo manoscritto è nello Sloane Ms., 3188, British Museum.

[137](#)

Cfr. «La vita di Arthur Dee», in John Aubrey, *Brief Lives*, Oxford, 1898.

[138](#)

Arthur Dee, *Fasciculus Chemicus abstrusae hermeticae scientiae*, Parisiis, 1631.

[139](#)

L'elenco dei manoscritti si trova in *Letters to Elias Ashmole and William Lilly*, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. IV, p. 294.

[140](#)

Ibid., p. 293.

[141](#)

Ibid., p. 297.

[142](#)

Secondo la leggenda, si sarebbe trattato di un manoscritto trovato nella tomba di san Dunstano.

[143](#)

Religio Medici, cit., p. 25.

[144](#)

Galileo, *Opere*, Firenze, vol. VI, 1933, pp. 231-32.

[145](#)

Religio Medici, cit., p. 84. Su questo passo, si veda John Hollander, *The Untuning of the Sky*, Princeton, 1961, pp. 263-64; Elémire Zolla, *Musica e cabala in Sir Thomas Browne*, in «English Miscellany», XVI, 1965.

[146](#)

Religio Medici, cit., p. 60.

[147](#)

Ibid., p. 45.

[148](#)

Ibid., p. 16.

[149](#)

Per una bibliografia della letteratura degli emblemi, cfr. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, London, vol. II: *A Bibliography of Emblem Books*, 1947.

[150](#)

Michael Maier, *Arcana arcanissima, hoc est Hieroglyphica Aegyptio-Græca*, Oppenheim, 1614; anche gli emblemi alchemici della *Atalanta fugiens*, Oppenheim, 1618.

[151](#)

Athanasius Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, 3 voll. in 4 tomi, Romae, 1652-1654.

[152](#)

Fu chiamata *Mensa Isiaca* o *Tavola Bembina* una tavola egiziana incisa, che si supponeva appartenesse alla più remota antichità. Secondo le più recenti datazioni, dovrebbe risalire al primo secolo dopo Cristo. Sulla storia della *Mensa*

Isiaca, cfr. Ernesto Scamuzzi, *La «Mensa Isiaca» del Regio Museo di Antichità di Torino*, Roma, 1939; Nikolaus Pevsner e Susy Lang, *The Egyptian Revival*, in «Architectural Review», CXIX, 712, 1956. La *Mensa Isiaca* è riprodotta e commentata da Goropius Becanus negli *Hieroglyphica* (Antverpiae, 1580); per altre interpretazioni, cfr. Hans G. Herwart von Hohenburg, *Thesaurus Hieroglyphicorum* (1610); Lorenzo Pignoria, *Vetustissimae tabulae aeneae Sacris Aegyptiorum Simulachris coelatae accurata Explicatio* (Venetiis, 1605).

[153](#)

Il testo che ha dato l'avvio agli studi moderni sui geroglifici in Occidente è l'articolo di Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», XXXII, 1, 1915. Sui geroglifici e gli emblemi, cfr. Ludwig Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, Leipzig, 1923; Mario Praz, *Studi sul concettismo*, Firenze, 1946. Sui geroglifici e la mnemotecnica, cfr. Ludwig Volkmann, *Ars Memorativa*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», nuova serie, III, 1929; Johann Christoph von Aretin, *Systematische Anleitung zur Theorie und Praxis der Mnemonik*, Sulzbach, 1810. Sulla storia dei geroglifici in Occidente, cfr. Erik Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen, 1961, e *Hieroglyphic Studies of the Renaissance*, in «The Burlington Magazine», C, 658, 1958; Ragna Enking, *Der Apis-Altar Johann Melchior Dinglingers*, Glückstadt, 1939. Sul Rinascimento ermetico e geroglifico, cfr. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, cit. Sulle decifrazioni dei geroglifici, cfr. Madeleine V. David, *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1965.

[154](#)

Molti testi dell'antichità classica sull'Egitto e i geroglifici sono stati raccolti da Hopfner nelle *Fontes Historiae Religionis Aegyptiacae*, Bonn, 1924.

[155](#)

Platone, *Timeo*, 22b.

[156](#)

Ibid., 22b-23c.

[157](#)

Erodoto, *Storie*, II, 37.

[158](#)

Ibid., II, 35.

[159](#)

Loc. cit.

[160](#)

Henri Frankfort, *Kingship and the Gods*, Chicago, 1946, p. IX.

[161](#)

Platone, *Fedro*, 274c-275b. Sulle origini egiziane del mito, cfr. Pierre Marestaing, *Les écritures égyptiennes et l'antiquité classique*, Paris, 1913.

[162](#)

Sulla lingua dell'Egitto antico e le rappresentazioni che ne danno le fonti classiche, cfr. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*, cit., capp. I-II.

[163](#)

Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, III, 4. La traduzione citata è quella di Poggio Bracciolini, che tanta importanza ebbe nel Rinascimento. Cfr. anche Tacito, *Annales*, XI, 14.

[164](#)

Apuleio, *Metamorphoseon libri*, XI, 22 (trad. di F. Carlesi).

[165](#)

Plutarco, *De Iside et Osiride*, 10, 354E. Una simile interpretazione simbolica in Clemente d'Alessandria, *Stromata*, V, 4, 20-21.

[166](#)

Plotino, *Enneadi*, V, 8, «Sulla bellezza intelligibile».

[167](#)

Ibid., V, 8, 5.

[168](#)

Ibid., V, 8, 7.

[169](#)

Ibid., V, 8, 5.

[170](#)

Ibid., V, 8, 6.

[171](#)

Si vedrà più avanti come la interpretazione ficiniana dei geroglifici sia modellata su questi passi di Plotino.

[172](#)

Cfr. Pierre Lacau, *Sur le système hiéroglyphique*, Le Caire, 1954; Étienne Drioton, *La cryptographie égyptienne*, Nancy, 1934.

[173](#)

Cfr. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*, cit., pp. 41-49.

[174](#)

Ibid., p. 49.

[175](#)

Claude Lévi-Strauss, *L'analyse morphologique des contes russes*, in «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», III, 1960, pp. 147-49.

[176](#)

Cfr. Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, London, 1962.

[177](#)

Cfr. André-Jean Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, 4 voll., Paris, 1950-1954.

[178](#)

Clemente d'Alessandria, *Stromata*, VI, 4, 35-38.

[179](#)

Lattanzio, *De ira Dei*, 11, 12.

[180](#)

Agostino, *De civitate Dei*, VIII, 23-26. Cfr. Asclepius, 24.

[181](#)

Cfr. Ruska, *Tabula Smaragdina*, cit.; Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, 8 voll., New York, 1923-1958, soprattutto voll. II-III.

[182](#)

Sulla lingua egiziana, cfr. Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, I, 3, 5.

[183](#)

Cfr. Pevsner e Lang, *The Egyptian Revival*, cit.

[184](#)

Tra le ultime edizioni commentate di Horapollo, cfr. *Hori Apollinis Hieroglyphica*, a cura di F. Sbordone, Napoli, 1940; Baudouin van de Walle e Jozef Vergote, *Traduction des «Hieroglyphica» d'Horapollon*, in «Chronique d'Égypte», XVIII, 35-36, 1943; *The Hieroglyphics of Horapollo*, a cura di G. Boas, New York, 1950.

[185](#)

Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, cit.

[186](#)

«Quasi tutte le interpretazioni allegoriche si possono ricondurre direttamente al vero e proprio significato geroglifico dei segni, oppure spiegare in base al loro impiego specifico come elementi grafici, esattamente come abbiamo visto nel commentario di Cheremone» (Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*, cit., p. 48).

[187](#)

Cfr. Enking, *Der Apis-Altar Johann Melchior Dinglingers*, cit.

[188](#)

Cfr. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, cit., p. 13.

[189](#)

Ficino stabilì quella derivazione nel proemio alla sua traduzione del *Pimandro*. Cfr. Paul O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Firenze, 1953, pp. 16-17.

[190](#)

Marsilio Ficino, in *Pymander*, in *Opera Omnia*, Basileae, 1576, p. 1836.

[191](#)

Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, cit., p. 113.

[192](#)

Cfr. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, cit., pp. 16-17. Sull'influenza che ebbero nell'arte i geroglifici della *Hypnerotomachia*, cfr. E.H. Gombrich, *Hypnerotomachiana*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 1-2, 1951.

[193](#)

Una edizione critica dei frammenti è stata curata da Hans-Rudolf Schwyzler (*Chairemon*, Leipzig, 1932).

[194](#)

Cfr. Enking, *Der Apis-Altar Johann Melchior Dinglingers*, cit.

[195](#)

Fritz Saxl, *The Appartamento Borgia*, in *Lectures*, London, 1957, vol. I.

[196](#)

Si derivava questa idea del totemismo egiziano da un passo di Diodoro Siculo (*Biblioteca storica*, I, 90).

[197](#)

Saxl, *The Appartamento Borgia*, cit., p. 188.

[198](#)

Cfr. David, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cit.

[199](#)

Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*, cit., pp. 142-43.

[200](#)

«Da parte dei suoi contemporanei, e fino a tutto il Seicento, "il divino" Pierio fu considerato la massima autorità in materia di geroglifici, e il suo libro un capolavoro immortale» (*ibid.*, p. 73).

[201](#)

La letteratura degli emblemi fu trascurata per lungo tempo, ma negli ultimi decenni si è infine riconosciuta la sua importanza per la storia della simbolica, dell'iconologia e della letteratura. Recentemente, anzi, la situazione si è affatto rovesciata e, come ha scritto Gombrich, «gli emblemi e le allegorie, disdegnati fino a poco tempo fa come astruse aberrazioni, ora sono l'ultimo grido, e la caccia ai simboli minaccia di diventare una ulteriore branca accademica» (*The Use of Art for the Study of Symbols*, in «American Psychologist», XX, 1, 1965, p. 34). La prima trattazione completa era stata quella di Volkmann (*Bilderschriften der Renaissance*, cit.). Per i rapporti fra emblematica e letteratura, cfr. Praz, *Studi sul concettismo*, cit.; Robert J. Clements, *Picta Poesis*, Roma, 1960. Sulla teoria degli emblemi, cfr. anche Robert Klein, *La théorie de l'expression figurée*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XIX, 2, 1957; E.H. Gombrich, *Icones Symbolicae*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XI, 1948; Walter J. Ong, *System, Space, and Intellect in Renaissance Symbolism*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XVIII, 4, 1956; Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, London, 1948; Mario Praz, *Le bizzarre sculture di Francesco Pianta*, Venezia, 1959.

[202](#)

Cfr. Henry Green, *Andrea Alciati and His Book of Emblems*, London, 1872.

[203](#)

Cfr. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance*, cit., p. 41.

[204](#)

È un caso quasi unico nella storia del libro stampato. Si ebbero più di centocinquanta edizioni di *Emblemata*, prima che la voga decadesse.

[205](#)

Praz, *Studi sul concettismo*, cit., p. 64.

[206](#)

«Non credere ciecamente (dice Epicarmo), non essere privo di equilibrio: / questi sono i nervi e le membra della mente umana. / Ecco la mano con l'occhio al centro, che crede ciò che vede. Ecco / il puleggio, pianta d'antica sobrietà: / mostrandolo, Eraclito placò la folla / e l'ammansì quand'era gravida di tumida rivolta» (Alciato, *Emblemata*, in *Opera*, Basileae, 1582, p. 1106).

[207](#)

Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, Paris, 1960, p. 135.

[208](#)

«Incisori ligi e meticolosi si sforzano non tanto di illustrare un enunciato verbale quanto di fornirne una corrispondenza plastica, completa e fedele. L'immagine, inoltre, poiché realizza una metafora, appare per lo più enigmatica proprio nella misura in cui riesce, per così dire, a prendere il testo alla lettera» (Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, 1965, p. 63).

[209](#)

Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York, 1953, p. 102.

[210](#)

Cfr. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, cit.

[211](#)

Gli esempi scelti non vogliono illustrare statisticamente la letteratura degli emblemi, che ha molteplici e ben distinti aspetti. Si è voluto solo accennare a due tendenze latenti in essa - tendenze che sono particolarmente significative nell'ambito della storia dei geroglifici.

[212](#)

Johann Georg Hamann, *Aesthetica in nuce*, 1762 (trad. di H. Corbin in «Mesures», I, 15 gennaio 1939, p. 40).

[213](#)

Ernest Hello, *Les plateaux de la balance*, Genève, 1880, p. 249. Per un repertorio di queste coincidenze, cfr. Gustav R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957, e *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959.

[214](#)

Cfr. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, cit.

[215](#)

«Questi *prisci theologi* potrebbero derivare in successione l'uno dall'altro; in alternativa, ciascuno di loro potrebbe aver visitato l'Egitto e aver imparato là la dottrina mosaica, o, più spesso, entrambe le cose» (D.P. Walker, *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 1-2, 1953). Sulla trasmissione della sapienza platonica, cfr. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, cit.

[216](#)

Ficino, *Theologia platonica*, in *Opera Omnia*, cit., p. 386.

[217](#)

Cfr. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, cit., pp. 84-116.

[218](#)

Tommaso, *Summa contra Gentiles*, III, 104-106.

[219](#)

Cfr. D.P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic. From Ficino to Campanella*, London, 1958.

[220](#)

Pseudo-Magriti, *Picatrix. Das Ziel des Weisen*, a cura di H. Ritter e M. Plessner, London, 1962.

[221](#)

Ficino, *De triplici vita*, in *Opera Omnia*, cit., p. 558.

[222](#)

Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, cit., p. 80.

[223](#)

Dopo secoli di equivoci, il contesto ermetico del pensiero di Giordano Bruno è stato riconosciuto grazie agli studi di Frances Yates. Sulle opere mnemotecniche di Bruno, che sono la parte più sconvolgente e sorprendente della sua opera, si sta pubblicando un nuovo libro della Yates: *The Art of Memory*, London, 1966.

[224](#)

Giordano Bruno, *Spaccio de la Bestia trionfante*, in *Dialoghi italiani*, Firenze, terza ediz., 1958, pp. 785-86.

[225](#)

Angelo Mercati, *Il sommario del processo di Giordano Bruno*, Città del Vaticano, 1942, pp. 70-71.

[226](#)

Giordano Bruno, *Theses de magia*, in *Opera latine conscripta*, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1962, vol. III, pp. 411-12.

[227](#)

Jozef Janssen, *Athanase Kircher «égyptologue»*, in «Chronique d'Égypte», XVIII, 36, 1943, p. 241. Si veda la voce «Kircher» in Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, vol. VIII/1, 1928, p. 774.

[228](#)

Fra le sue opere non egittologiche, ricordiamo il *Mundus subterraneus*, la *Musurgia universalis*, la *Ars magna lucis et umbrae*, la *China illustrata*, lo *Iter ecstaticum coeleste*, il *Magnes, sive de arte magnetica opus tripartitum*, la *Turris Babel* e la *Arca Noë*.

[229](#)

Cfr. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*, cit.; David, *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cit. I principali studi di Kircher sul copto e i geroglifici sono il *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus*, Romae, 1636; la *Lingua Aegyptiaca restituta opus tripartitum*, Romae, 1643; l'*Oedipus Aegyptiacus*, cit.; la *Sphinx mystagoga*, Amstelodami, 1676.

[230](#)

Sintomi di questo nuovo atteggiamento si possono osservare in Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs*, cit.

[231](#)

Già Ménestrier avanza delle riserve su Kircher nella *Lettre d'un académicien à un seigneur de la cour, à l'occasion d'une momie apportée d'Égypte*, Paris, 1692.

[232](#)

Le posizioni arriveranno a invertirsi del tutto. Tandeau de Saint-Nicolas interpreta i geroglifici come segni esclusivamente decorativi: «A mio parere, quelli che finora sono stati presi per geroglifici non furono inventati per servire da scrittura. Sono convinto di poter provare che in origine le figure chiamate geroglifici vennero usate solo come decorazioni per i monumenti sui quali le si incideva» (*Dissertation sur l'écriture hiéroglyphique*, Amsterdam, 1762).

[233](#)

Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, cit., vol. III, p. 4.

[234](#)

Cfr. lettera di Gottfried W. Leibniz a Christian Philipp, 11 marzo 1681, in *Philosophische Briefwechsel*, in *Sämtliche Schriften und Briefe. Zweite Reihe*, Darmstadt, vol. I, 1926, p. 518; Majl Ewing, *Mrs. Piozzi Peruses Dr. Thomas Browne*, in «Philological Quarterly», XXII, 2, 1943.

[235](#)

Su questa regola del gioco, rispettata in numerosi scritti su Browne, ha giustamente ironizzato George E. Hutchinson in *The Itinerant Ivory Tower*, New Haven, 1953, p. 187.

[236](#)

Cfr. Howell, *Sir Thomas Browne and Seventeenth-Century Scientific Thought*, cit.; Thaler, *Sir Thomas Browne and the Elizabethans*, cit.

[237](#)

Cfr. Merton, *Science and Imagination in Sir Thomas Browne*, cit.; Chalmers, *Sir Thomas Browne, True Scientist*, cit.

[238](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., pp. 4-5.

[239](#)

Cfr. Robert Bridges, *Collected Essays Papers Etc.*, London, vol. VIII, 1934, cap. XVIII; Gosse, *Sir Thomas Browne*, cit.

[240](#)

Cfr. Allen G. Debus, *Sir Thomas Browne and the Study of Colour Indicators*, in «Ambix», X, 1, 1962; Merton, *Sir Thomas Browne's Embryological Theory*, cit.

[241](#)

Debus, *Sir Thomas Browne and the Study of Colour Indicators*, cit., p. 33.

[242](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., p. 5.

[243](#)

Loc. cit.

[244](#)

Ibid., p. 32.

[245](#)

Ibid., p. 389.

[246](#)

Cfr. George Williamson, *Seventeenth Century Contexts*, London, 1960 – soprattutto il capitolo intitolato «Mutability, Decay and Jacobean Melancholy».

[247](#)

Religio Medici, cit., p. 56.

[248](#)

Urn Burial, cit., p. 169.

[249](#)

Williamson, *Seventeenth Century Contexts*, cit., p. 40.

[250](#)

Empson, *Donne the Space Man*, cit., p. 361. È significativo che il tema del viaggio cosmico diventi popolare e frequente proprio nei primi anni del Seicento. Cfr. Marjorie Hope Nicolson, *Voyages to the Moon*, New York, 1948.

[251](#)

John Donne, *Complete Poetry and Selected Prose*, a cura di J. Hayward, London, 1930, p. 619.

[252](#)

Ibid., p. 523.

[253](#)

Power, *Experimental Philosophy*, cit., p. 188.

[254](#)

Jean de Chassanion, *De gigantibus eorumque reliquiis*, Spira, 1587, p. 69.

[255](#)

Agostino, *De civitate Dei*, XVI, 8. Sulla scienza dei mostri, cfr. Rudolf Wittkower, *Marvels of the East*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942.

[256](#)

A Letter to a Friend, in *The Works of Sir Thomas Browne*, cit., vol. I, p. 112.

[257](#)

Urn Burial, cit., p. 166.

[258](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., p. 61.

[259](#)

Cfr. Joseph L. Blau, *Browne's Interest in Cabalism*, in «PMLA», XLIX, 3, 1934; Zolla, *Musica e cabala in Sir Thomas Browne*, cit.

[260](#)

Troviamo, fra l'altro, riferimenti a *De coelesti agricultura* di Paulus Ricius, a *Cabalistarum selectiora, obscurioraque dogmata* di Pico e alla grande raccolta di Pistorius, *Artis Cabalisticae: hoc est reconditae theologiae et philosophiae, scriptorum: tomus I*.

[261](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., pp. 61-62.

[262](#)

Browne cita Kircher frequentemente in tutte le sue opere. Nella sua biblioteca aveva la *Ars magna lucis et umbrae*, il *Magnes sive de arte magnetica opus tripartitum*, lo *Obeliscus Pamphilius*, l'*Oedipus Aegyptiacus*, il *Mundus subterraneus*, la *China illustrata* e lo *Iter ecstaticum* (*Catalogue of the Libraries of the Learned Sir Thomas Browne*, cit., p. 8, nn. 88-93; p. 30, n. 52).

[263](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., p. 173.

[264](#)

Ibid., p. 172.

[265](#)

Ibid., p. 165.

[266](#)

Ibid., p. 167.

[267](#)

Ibid., p. 183.

[268](#)

Ibid., p. 207.

[269](#)

Ibid., pp. 189-91.

[270](#)

Ibid., p. 191.

[271](#)

Sulla esegesi tipologica, cfr. Jean Daniélou, *Origène*, Paris, 1948, pp. 145 sgg.

[272](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., p. 191.

[273](#)

Cfr. Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ*, Bruges, 1940.

[274](#)

Ibid.

[275](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., p. 191.

[276](#)

Kircher, *Sphinx mystagoga*, cit., p. 48.

[277](#)

Ibid., p. 46.

[278](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., pp. 379-81.

[279](#)

Ibid., p. 379.

[280](#)

Genesi, 2, 19.

[281](#)

Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, vol. II, 1955, pp. 401-20.

[282](#)

Ibid., p. 410.

[283](#)

Questa estraneità della parola alla cosa, che nella dottrina geroglifica è stigma della caduta, diventerà invece per Hegel segno della superiorità dello spirito sulla natura: «Nel segno è da vedere qualcosa di grande. Quando l'intelligenza ha denominato una certa cosa, ha esaurito il contenuto della propria visione e ha dato alla materia sensibile come anima un significato a essa originariamente estraneo» (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, par. 457). Cfr. Karl Löwith, *Hegel e il linguaggio*, in «Duemila», I, 3, 1965; Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, 1947.

[284](#)

A questo carattere segreto e iniziatico dei geroglifici, su cui si trovano molti accenni nelle fonti classiche, gli autori umanistici fecero spesso riferimento. L.B. Alberti, ad esempio, scriveva: «Autumant suum autem adnotandi genus, quo istic Aegyptii uterentur, toto orbe terrarum a peritis viris, quibus solis dignissimae res communicandae sint, perfacile posse interpretari» («Sostengono che quel genere di scrittura adoperato da questi Egizi può essere assai facilmente compreso in tutto il mondo dai dotti, gli unici che debbono intendere le cose di più alta importanza») (*De re aedificatoria*, VIII, 4, Florentiae, 1485).

[285](#)

Kircher, *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus*, cit., p. 260.

[286](#)

Kircher, *Sphinx mystagoga*, cit., p. 46.

[287](#)

Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, cit., vol. II/1, p. 46.

[288](#)

Bruno, *Theses de magia*, cit., vol. III, p. 412.

[289](#)

Ficino, *In Plotini epitomae*, in *Opera Omnia*, cit., p. 1768.

[290](#)

Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, cit., vol. III, pp. 2-3, ripresa di Plotino, *Enneadi*, V, 8, 6.

[291](#)

Il rovesciamento nella interpretazione dei geroglifici avverrà assai prima della decifrazione di Champollion. Sui vari passaggi intermedi, cfr. David, *Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cit. Le teorie kircheriane erano già screditate nel Settecento. Così, negli ultimi decenni di quel secolo si avrà un nuovo *revival* egiziano, che culminerà con la spedizione di Napoleone in Egitto, ma questa volta non si cercherà tanto la saggezza segreta egizia, quanto piuttosto delle forme stupefacenti e inconsuete. Questo nuovo apprezzamento estetico e decorativo dell'Egitto è all'origine di alcune straordinarie invenzioni, quali i camini di Piranesi. All'inizio della sua opera, Piranesi si domandava: «Or donde mai una sì fatta disposizione di cose...? Dall'averci quegli artefici voluto mostrare un mistero, o dilettere con gli ornamenti?» (*Diverse maniere d'adornare i cammini*, Roma, 1769, p. 9). Nell'arco fra le due possibili risposte a questa domanda è tutta la storia dei geroglifici in Occidente.

Nella letteratura romantica, infine, compaiono altre varianti, ambigue e complesse, dell'interpretazione simbolica dei geroglifici. Ma a questo punto ormai i geroglifici sono diventati una metafora e tali riferimenti vanno perciò giudicati secondo la natura di quella ambivalente figura retorica, che può essere inerme o supremamente potente. Otto Runge teorizzava un'arte geroglifica; Novalis scriveva di una *Hieroglyphistik*, scienza a cui apparterebbe la favola; Wackenroder definiva l'arte una «scrittura geroglifica». E Jean Paul scriveva: «Se il Witz è l'anagramma giocoso della natura, allora la Fantasia ne è l'alfabeto geroglifico» (*Vorschule der Ästhetik*, in *Sämtliche Werke*, München, sez. I, vol. V, 1963, p. 47). Schubert, poi, metteva in rapporto la lingua onirica e la lingua della natura: «Gli originali delle immagini e delle forme di cui si serve la lingua onirica, poetica e profetica, si incontrano nella natura che ci circonda e che ci si presenta come un *sogno materializzato*, come lingua profetica i cui geroglifici fossero esseri e forme» (*Die*

Symbolik des Traumes, Bamberg, 1814).

Su queste filiazioni, cfr. Pevsner e Lang, *The Egyptian Revival*, cit.; Ludwig Volkmann, *Die Hieroglyphen der deutschen Romantiker*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», III, 1, 1926. in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», III, 1, 1926.

[292](#)

Salustio, *Sugli dèi e il mondo*, III, 3.

[293](#)

Pseudodoxia Epidemica, cit., p. 379.

[294](#)

Loc. cit.

[295](#)

Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, cit., vol. II/1, p. 231. Sulla sintassi e retorica delle cose secondo vari testi del secolo, cfr. Colie, *Some Paradoxes in the Language of Things*, cit.

[296](#)

Secondo Leroy i due scritti erano stati «arbitrariamente riuniti» (*Le Chevalier Thomas Browne*, cit.). Anche Gosse aveva negato ogni rapporto fra i due testi. Nessun critico, per altro, fino ad anni recenti, si era preoccupato di trattare direttamente la questione.

[297](#)

Cfr. l'introduzione di Johnson alla edizione di *Christian Morals* del 1756, p. LV.

[298](#)

Cfr. George Saintsbury, *A History of English Prose Rhythm*, London, 1912. Saintsbury propose una scansione del quinto capitolo dove non ricorrevano mai due piedi identici. Un'altra scansione fu proposta da Michael F. Moloney in *Metre and «Cursus» in Sir Thomas Browne's Prose*, in «The Journal of English and Germanic Philology», LVIII, 1, gennaio 1959.

[299](#)

Cfr. Edward L. Parker, *The Cursus in Sir Thomas Browne*, in «PMLA», LIII, 3, 1938; Austin Warren, *The Style of Sir Thomas Browne*, in «The Kenyon Review», XIII, 4, autunno 1951.

[300](#)

Strachey, *Sir Thomas Browne*, cit., p. 37.

[301](#)

Gosse, *Sir Thomas Browne*, cit., pp. 110-11.

[302](#)

The Garden of Cyrus, cit., p. 175.

[303](#)

Boyle, *Occasional Reflections*, cit.

[304](#)

Ibid., p. 15.

[305](#)

Ibid., pp. 17-18.

[306](#)

Sulla enorme importanza che ebbe nella poesia metafisica la struttura della meditazione, cfr. Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation*, New Haven, 1954.

[307](#)

Boyle, *Occasional Reflections*, cit., p. 49.

[308](#)

Urn Burial, cit., p. 135.

[309](#)

Ibid., p. 171.

[310](#)

The Garden of Cyrus, cit., p. 181.

[311](#)

Ibid., p. 185.

[312](#)

Ibid., p. 226.

[313](#)

Coleridge on the Seventeenth Century, cit., p. 449.

[314](#)

Ficino, *De triplici vita*, cit., p. 559.

[315](#)

The Garden of Cyrus, cit., pp. 176-77.

[316](#)

Margaret Ash Heideman, *Hydriotaphia and The Garden of Cyrus. A Paradox and a Cosmic Vision*, in «University of Toronto Quarterly», XIX, 3, aprile 1950.

[317](#)
Ibid., p. 235.

[318](#)
Ibid., pp. 235-36.

[319](#)
«La terra, madre della natura, è anche la sua tomba. / E quello che è il suo sepolcro, è anche il suo grembo» (*Romeo and Juliet*, atto II, scena III, vv. 9-10).

[320](#)
Thomas Vaughan, *Coelum Terrae*, in *Works*, a cura di A.E. Waite, London, 1919, p. 197.

[321](#)
John Donne, *Sermons on the Psalms and Gospels*, a cura di E.M. Simpson, Berkeley, 1963, pp. 31-32.

[322](#)
Di fatto, assai più che a qualche dispersa metafora letteraria, viene da pensare a tutto un complesso di rappresentazioni arcaiche che collegano la sepoltura e la vita embrionale. Si potrebbe così applicare a Browne quanto Empson scriveva sulla poesia di Donne: «Mi sembra importante sottolineare che i pensieri di Donne sull'amore, lungi dall'essere inafferrabili, erano già reali nell'età della pietra» (*Donne the Space Man*, cit., p. 384). Sul rapporto fra urna e matrice, cfr. Carl Hentze, *Das Haus als Weltort der Seele*, Stuttgart, 1961.

[323](#)
Leo Spitzer, *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962, p. 99.

[324](#)
Heideman, *Hydriotaphia and The Garden of Cyrus*, cit., p. 241.

[325](#)
Frank L. Huntley, *Sir Thomas Browne. The Relationship of «Urn Burial» and «The Garden of Cyrus»*, in «Studies in Philology», LIII, 2, aprile 1956.

[326](#)
Huntley, *Sir Thomas Browne. A Biographical and Critical Study*, cit.

[327](#)
The Garden of Cyrus, cit., p. 220.

[328](#)
Urn Burial, cit., p. 166.

[329](#)
Huntley, *Sir Thomas Browne. A Biographical and Critical Study*, cit., p. 209.

[330](#)
Ibid., pp. 209-12.

[331](#)
Ibid., p. 222.

[332](#)
Peter Green, *Sir Thomas Browne*, London, 1959, p. 21; Douglas Bush, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century*, Oxford, 1962.

[333](#)
Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, vol. XI, 1959, p. 754.

[334](#)
Religio Medici, cit., p. 40.

[335](#)
Ibid., p. 43.

[336](#)
Ibid., p. 42.

[337](#)
Ibid., p. 87.

[338](#)
Loc. cit.

[339](#)
Ibid., p. 45.

[340](#)
Platone, *Timeo*, 34c-39a.

[341](#)
Giustino Martire, *Prima Apologia*, 59-60.

[342](#)
The Garden of Cyrus, cit., p. 220.

[343](#)
Loc. cit.

[344](#)
Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, cit., vol. II/2, p. 99 (qui Kircher rinvia a *Obeliscus Pamphilius*, Roma, 1650, p. 386, dove

è presente un'accurata spiegazione del segno X).

[345](#)

Kircher, *Sphinx mystagoga*, cit., p. 50.

[346](#)

The Garden of Cyrus, cit., p. 219.

[347](#)

Bovillus, *Liber de intellectu*, Parisiis, 1510, p. 18.

[348](#)

Ibid., p. 43.

[349](#)

Religio Medici, cit., p. 84.

[350](#)

Urn Burial, cit., p. 159.

[351](#)

Il simbolismo delle porte solstiziali è stato esposto e interpretato da René Guénon in *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, 1962, pp. 145-57 e 235-60.

[352](#)

Macrobio, *In somnium Scipionis*, I, 12 (Parisiis, 1585, p. 47).

[353](#)

Guénon, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, cit., p. 242.

[354](#)

Marius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1946, p. 186.

[355](#)

Urn Burial, cit., p. 164.

[356](#)

Ibid., p. 165.

[357](#)

Ibid., p. 168.

[358](#)

Religio Medici, cit., p. 61.

[359](#)

Loc. cit.

[360](#)

Loc. cit.

[361](#)

Ibid., p. 58.

[362](#)

Jung, *Mysterium Coniunctionis*, cit., vol. I, pp. 142-43, 211-12, 240.

[363](#)

Su *Urn Burial* come paradosso, cfr. Cline, *Hydriotaphia*, cit.

[364](#)

Urn Burial, cit., p. 165.

[365](#)

Loc. cit.

[366](#)

Ibid., p. 170.

[367](#)

Loc. cit.

[368](#)

Loc. cit.

[369](#)

The Garden of Cyrus, cit., p. 180.

[370](#)

Loc. cit.

[371](#)

Ibid., p. 181.

[372](#)

Ibid., p. 199.

[373](#)

Ibid., p. 197.

[374](#)
Ibid., p. 198.

[375](#)
Dee, *Monas hieroglyphica*, cit., teor. XXIII.

[376](#)
Cfr. i commenti al *Timeo*, in Simone Weil, *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris, 1951.

[377](#)
Apocalisse, 13, 8.

[378](#)
The Garden of Cyrus, cit., p. 204.

[379](#)
Kircher, *Oedipus Aegyptiacus*, cit., vol. III, p. 413.

[380](#)
Kircher, *Sphinx mystagoga*, cit., p. 31.

[381](#)
Ibid., p. 22.

[382](#)
Lo *ankh* è un segno fondamentale nella simbolica egiziana. Il suo significato è assai complesso e dibattuto. Sulla interpretazione cosmologica del segno, cfr. Aksel Volten, *Das ägyptische ⚡-Zeichen*, in «Acta Orientalia», XXV, 3-4, 1961; Heinrich Schäfer, *Djed-Pfeiler, Lebenszeichen, Osiris, Isis*, in *Studies presented to F.Ll. Griffith*, London, 1932. Schäfer concludeva ricordando che l'origine dello *ankh* è tuttora oscura.

I primi cristiani identificarono frequentemente la *crux ansata* con la croce di Cristo; così, ad esempio, fu interpretato il simbolo quando fu scoperto, nel 389, in un tempio di Serapide. Cfr. Cabrol-Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, cit., vol. III/2, 1914, pp. 3121-23; Hugo Rahner, *Symbole der Kirche*, Salzburg, 1964, p. 413. Nella prima tradizione cristiana la *crux ansata* compare in alcune sorprendenti figurazioni, quali l'aquila che porta lo *ankh* nel becco, in una cappella a Baouit: cfr. Jean Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Le Caire, 1904. Lo *ankh* compare in diverse varianti nel simbolismo dei giudeo-cristiani: cfr. P.E. Testa, *Il simbolismo dei giudeo-cristiani*, Gerusalemme, 1962.

[383](#)
The Garden of Cyrus, cit., p. 182.

[384](#)
Mercati, *Il sommario del processo di Giordano Bruno*, cit., pp. 72-73.

[385](#)
Kircher, *Obeliscus Pamphilius*, cit., p. 366.

[386](#)
The Garden of Cyrus, cit., p. 201.

[387](#)
Ibid., p. 220.

[388](#)
Ibid., p. 221.

[389](#)
Loc. cit.

[390](#)
Così Browne scriverà: «Il secondo giorno, o la parte femminile del cinque» (*ibid.*, p. 223).

[391](#)
Ibid., p. 222.

[392](#)
Ibid., pp. 222-23.

[393](#)
Agostino, *Sermones suppositi*, 120, 8.

[394](#)
Lars-Ivar Ringbom, *Paradisus Terrestris*, Helsingforsiae, 1958, p. 441.

[395](#)
The Garden of Cyrus, cit., pp. 176-77.

[396](#)
Ibid., p. 218.

[397](#)
Louis Massignon, *Les Méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam*, in «Syria», II, 2, 1921, p. 157.

[398](#)
Loc. cit.

[399](#)
Ḥadīth della tomba. Sulla sua esegesi, cfr. Henry Corbin, *Trilogie ismaélienne*, Teheran-Paris, 1961, pp. 62-63.